TOMA CARAGIU, MIHAI PĂLĂDESCU și VIRGIL OGĂȘANU repetează REVIZORUL – 1972

Constantin PARASCHIVESCU

Fantasticul Revizorului

La „dosarul spectacolelor interzise" deschis de Ileana Popovici cu *Revizorul* de Gogol în nr. 1/1990 al revistei „Teatrul azi", adăugăm o prețioasă filă: un interviu uitat cu Lucian Pintilie, realizat de Liliana Moldovan la TVR înainte de premieră, în septembrie 1972. Ilustrat cu câteva imagini în care apar actorii costumați, în planuri de ansamblu și individuale. În planurile de ansamblu e o permanentă mișcare, un du-te vino în cerc, în planurile individuale îi distingem pe Mihai Pălădescu, Paul Sava, Mircea Diaconu potrivindu-i lui *Hlestakov* (Virgil Ogășanu) un ditamai joben pe cap.

Ce spune Lucian Pintilie în cele opt minute ale interviului despre viziunea sa? Că un spectacol exprimă *șocul unei lecturi* și în cazul *Revizorului* mai multe elemente l-au făcut să-l treacă în categoria fantasticului, spre deosebire de tradiția care-l situa în cadrul literaturii directe, comune, de analiză socială. Aici analiza răului este hiperbolizată, concentrată amețitor, ca într-un malaxor care îl duce la o candoare paroxistică și o explozie apocaliptică de vid absolut. Fermentul acestui dans amețitor este Hlestakov, amestecul de concret și simbolic. Publicul trebuie să se distreze de această imagine caricaturizată a răului, dar să simtă în același timp un fior tragic. Fantasticul, hiperbolizat aici prin expresia sublimată a răului, prindea contur încă din ferocitatea patimilor din *D-ale carnavalului*, cu șapte ani în urmă, ca să nu mai vorbim de cea a vidului interior din *Proștii sub clar de lună*, de mai înainte, interzis la rândul lui. Și își găsea o expresie supremă de tragic grotesc, care-ți îngheța râsul în suflet, peste câțiva ani, într-un formidabil spectacol, realizat la o televiziune din Iugoslavia, după nuvela lui Cehov *Salonul nr. 6*, din păcate necunoscut la noi. Ca și *Revizorul*, oprit după trei reprezentații, cunoscut doar de vreo câteva sute de inspirați spectatori. La premiera piesei din prima jumătate a secolului trecut, autoritățile țariste au reacționat vehement, propunând chiar deportarea lui Gogol în Siberia. Ce a determinat reacția vehementă a autorităților comuniste la premiera de la Teatrul Bulandra, după mai bine de un secol? Ca și cea de la Moscova, tot atunci? Iritarea produsă de denunțarea sistemului corupt de guvernământ. Acolo s-a simțit vizat Brejnev, aici Ceaușescu. Dar mai ales cei din anturajul lor, care vânau privilegiile.

Observ că prezentarea unor capodopere satirice în termenii unui realism simplu, direct, cu preponderență socială, nu produce întotdeauna efecte virulente. În 1953, *Revizorul* lui Sică Alexandrescu n-a supărat pe nimeni. Ca și *Scrisoarea pierdută* a lui din 1948, sau a lui Liviu Ciulei din 1979. Dar hiperbolizarea parțială a lui Alexandru Tocilescu din 1998 a aceleiași piese a iritat unele elite, și nu numai, iar *Revizorul* lui Pintilie a încrâncenat atunci dregătorii prin esența caricaturală a fantasticului cu care a îndrăznit să rupă o tradiție. La 30 de ani, în 2002, l-ar relua?

La repetiție

Lucian Pintilie și „Revizorul" său – 1972

Liliana MOLDOVAN: *Lucian Pintilie, precum bine știți și dumneavoastră, „Revizorul" de Gogol în gândirea dumneavoastră regizorală este foarte așteptat de public. Aș zice că e momentul să vorbiți despre viitorul dumneavoastră spectacol, despre felul în care ați gândit „Revizorul" pentru spectatorii anului 1972.*

Lucian PINTILIE: Da, e un lucru bine cunoscut, este un lucru absolut elementar, pe care îl știu și începătorii în materie de critică gogoliană, că opera lui Gogol se împarte în două categorii destul de distincte, chiar dacă ele se mai amestecă uneori. E vorba de o categorie a unui nivel de prelucrare a realului, foarte deschis și liber și simplu și direct, în care chiar dacă intervine elementul de mister, el intervine prelucrat după niște tipare, așa, folclorice, de imaginație colectivă, nu subiectivă cum va fi la a doua categorie, și deci misterul se integrează foarte firesc în acest tip de literatură directă. Există o a doua categorie, de literatură nu ermetică, dar care aparține categoriei fantasticului, în care există o altă tensiune a realului, categorie din care fac parte *Mantaua*, *Nasul*... Există foarte multe elemente în *Revizorul* care mă fac pe mine, dintr-un anume act arbitrar care este firesc oricărei adaptări, să îl trec mai mult în această a doua categorie de fantastic. Șocul lecturii

pe care l-am primit, de această natură a fost. Or, un spectacol cred că în primul rând trebuie să exprime şocul unei lecturi. În clipa în care un spectacol este doar interpretarea unei imagini colective, globale, comune, n-are nici un fel de interes. El trebuie să reprezinte un spectacol, după părerea mea... cum au fost spectacolele mele de până acum, mai bune, mai rele, ele reprezentau în primul rând şocul unei asemenea lecturi. De aceea, *Revizorul*, în viziunea mea, este expresia unui şoc de lectură care m-a făcut să trec *Revizorul* dintr-o categorie mai tradiţională a literaturii lui directe, deschise, într-o categorie mai... de un mister înalt, de o fascinaţie a unui mister. Această convingere a mea că Gogol aparţine categoriei fantasticului prin această piesă se vede în spectacol. Gogol face în această piesă una dintre cele mai puternice, dacă nu cea mai puternică dacă mă gândesc la Swift, analize ale răului. Răul este în această piesă concentrat, exemplar, hiperbolizat în nişte forme paroxistice şi foarte decise. El are şi o mască socială extrem de precisă care se vede clar în spectacol, anume masca socială istorică a Rusiei ţariste din secolul trecut. Ce se întâmplă cu această concentrare de rău? Răul în piesa lui ajunge la asemenea forme de intensitate încât devine de un imens firesc. Ajunge chiar la candoare. Nu se mai poate imagina nimic altceva dincolo de noţiunea răului care este totală şi care înghite toate noţiunile posibile şi le asimilează. Este cea mai formidabilă concentrare de rău, care se exprimă nemaipomenit de firesc. Acest lucru mi se pare că ţine de o categorie a fantasticului. Al doilea lucru foarte important, semnificativ pentru modul în care Gogol analizează şi prelucrează răul, este chipul în care el parcă azvârle această substanţă a răului într-o maşină centrifugală unde o învârteşte ameţitor şi unde obţine un fel de decantare, de sublimare a răului, în aşa fel încât la urmă ajunge la o sancţiune aspră, la o explozie a răului printr-un fel de imagini de Apocalips pe care o voi da eu în spectacol şi la vidul absolut. La absenţa timpului. Pentru că limita superioară a răului trebuie să fie vidul absolut. Cum procedează el concret? El îl utilizează pe *Hlestakov*, şi eu fac asta şi mai mult, ca un personagiu... un amestec de concret şi simbolic, în care greutatea cade pe simbolic. El acţionează ca un element care agită răul şi-l bagă în acest dans ameţitor.

L.M.: *Înţeleg că v-aţi situat în postura unui critic poate foarte critic, foarte lucid, atunci când aţi citit opera lui Gogol şi că opera de critică severă şi acidă pe care el a făcut-o aţi accentuat-o prin mijloacele spectacolului modern şi al gândirii dumneavoastră foarte profunde, de altfel, asupra fenomenului teatral.*

L.P.: Eu cred că... asta am crezut-o de mic copil, că primul act de contact cu o operă este actul unui critic care înţelege la un nivel intelectual opera. Şocul se petrece la un nivel abstract şi intelectual, iar după aceea trebuie să intervină celălalt aspect firesc, al spectacolului, al vizualizării, al exprimării de ritmuri, de spaţii.

L.M.: *De fapt, exprimarea unei atitudini.*

L.P.: Da, adică o atitudine care nu face nimic altceva decât s-o continue pe cea critică. De aia am o stimă foarte mare pentru critici. O stimă, o evlavie. Cred că avem critici excepţionali în literatura română Şi vreau să continui ceea ce spuneam, că un asemenea dans de şocuri duce personagiile până la plesnirea

tuturor corzilor, până la iminența crimei. Și în final, urmărind riguros o indicație a lui Gogol – „toată lumea tabără pe Bobcinski și Dobcinski" –, eu duc această lume, cu corzile interioare plesnite de atâtea șocuri, la nivelul crimei. *Bobcinski* și *Dobcinski*, care sunt cretini inocenți, trebuie să poarte pe umerii lor fragili toată greutatea aceasta cumplită a răului. Și oamenii, într-adevăr, tabără pe ei și sunt gata să-i linșeze. Aici va interveni acea imagine de Apocalips, în care din nou eu urmez o indicație a lui Gogol, anume că toate personagiile devin ca niște stane de piatră, ca niște... intră într-un fel de crispare, cadaverică, așa. Cred că răul trebuie să suporte – care vă repet are o imagine socială foarte precisă – trebuie să suporte această sancțiune absolută. Pentru că limita la care răul există aicea impune o sancțiune de o mare severitate.

L.M.: *Cum ați vrea să înțeleagă cel mai simplu spectator din sală spectacolul dumneavoastră?*

L.P.: Aș vrea să se distreze din plin de această imagine și caricaturală și relaxantă a răului, pentru că răul arătat pe scenă provoacă imediat o distanță și o stare de superioritate, dar, în același timp, să provoace un fior adânc și tragic. Pentru ca să aibă dimensiunea integrală a puterii răului și să realizeze perfect necesitatea morală a sancționări lui.

Interviu transmis de TVR 1, la emisiunea „Scena", în ajunul premierei cu *Revizorul* de Gogol.

Din spectacol

Mariana MIHUȚ și Silviu STĂNCULESCU în ***Meșterul Manole*** Regia: Alexa Visarion (1968)

Daniela GHEORGHE

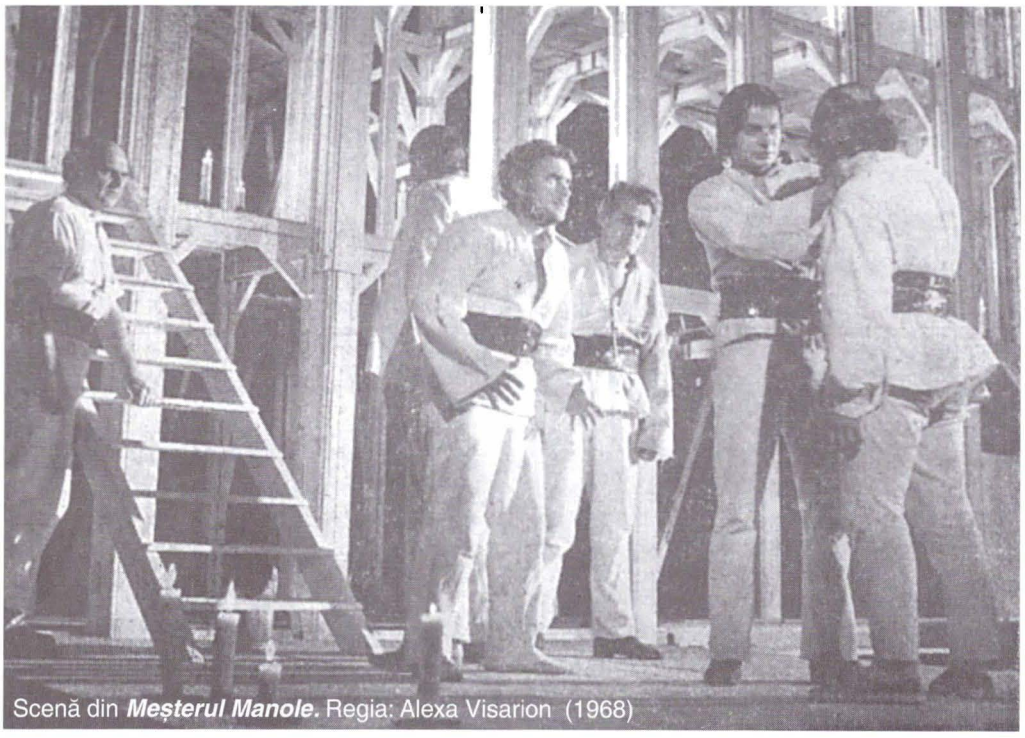
Lucian Blaga: reflecții asupra teatrului

Ceea ce separă compartimentele creației lui Blaga nu poate disimula ceea ce le unește: în poezie și în teatru răzbat ecourile metafizicii sale, după cum în demersurile teoretice identificăm lirismul la nivelul expresiei și construcția metaforică la nivelul conceptual. Operele lui converg către același spațiu spiritual, așezat în orizontul misterului și al tensiunii revelatorii. În acest spațiu, sau măcar în vecinătatea lui, se situează și reflecțiile lui Blaga privind teatrul. Orice tentativă de a le sintetiza este sortită *ab initio* eșecului, dacă nu le încadrăm în ansamblul operei. Într-adevăr ele se subsumează unei viziuni integratoare asupra culturii și existenței umane.

Spre deosebire de alte personalități literare ale vremii, Blaga a scris relativ puțin despre teatru, dar ceea ce a scris poartă o pecete inconfundabilă. Comentariile sale sunt dispersate în studiile de tinerețe (*Filosofia stilului*, 1924; *Fețele unui veac*,1925; *Ferestre colorate*, 1926), în paginile sistemului filosofic (în speță, în *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*), precum și în publicistică. Puse cap la cap, aceste comentarii trădează preferința apăsată pentru un teatru esențializat, apt să surprindă marile elanuri spirituale ale ființei umane. Preferință lesne explicabilă, dacă ne gândim că, în concepția lui Blaga, „omul deplin" trăiește nu numai în imediat, ci și în orizontul misterului, pe care tinde să-l dezvăluie într-un perpetuu efort de cunoaștere și creație. Produs al unei mutații ontologice, „omul deplin" este creator de cultură, deținând o poziție singulară în univers („exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn", spunea Blaga). Plăsmuirile culturale – mitice, religioase, științifice sau artistice – nu sunt decât încercări de revelare a tainelor lumii; le diferențiază aria în care se înscriu și natura mijloacelor utilizate. În acest context, poezia dramatică „tinde să reveleze misterele ce poartă semnalmentele acțiunii prezente în plină desfășurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare și din puterea imediată a cuvântului, având ca centru iradiant persoane vii" (*„Artă și valoare"*, în *Trilogia valorilor*).

Indiscutabil asociată cu destinul creator al omului este matricea stilistică: sumă de categorii abisale situate în inconștientul colectiv, care modelează hotărâtor creația. Stilurile individuale se deosebesc prin elemente periferice; matricea stilistică, însă, ne ancorează în stratul configurațiilor spirituale adânci ale poporului căruia îi aparținem sau ale timpului în care trăim. Între aceste categorii abisale, pe care Blaga le introduce preluând sugestii din Jung, se numără și *năzuința formativă*: concept avansat încă în studiul *Filosofia stilului* și dezvoltat apoi în *Trilogia culturii* (*„Orizont și stil"*). *Individualul*, ca tendință de a se reda unicitatea fenomenului, *tipicul*, ca predilecție pentru reprezentativ, armonios, proporțional, și *absolutul* (sau *stihialul*), ca efort de a surprinde lucrurile dincolo de ordinea mundană, în relația lor cu cosmicul, sunt principalele moduri ale năzuinței formative. Modul individualizant structurează, de pildă, opera lui Shakespeare. Personajele lui, afirmă Blaga, trăiesc o „existență concentrată", o existență „la puterea a doua"; „hiperzelul individualizant" al dramaturgului elisabetan denotă căutarea unui „acces spre transcendență". Modul tipizant definește „întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Platon sau Praxitel". El se manifestă plenar în tragedia antică, unde redă „sensul tipic, ideal, sporit, al vieții", dar și în tragediile lui Racine sau în dramele clasicizante goetheene (*Orizont și stil*). În fine, aspirația spre absolult, prezentă la orientali sau în mentalitatea europeană, renaște o dată cu arta expresionistă (*Filosofia stilului).*

Referiri mai ample la teatru găsim în studiul *Fețele unui veac.* Sub imperiul aceleiași preocupări pentru stil, Blaga panoramează aici marile curente cristalizate în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX, stabilind cores-



Scenă din ***Meșterul Manole.*** Regia: Alexa Visarion (1968)

pondențe fascinante (chiar dacă uneori forțate) între cultură, știință, istorie. Astfel, voința înfăptuirii, setea de absolut, patosul devenirii universale – proprii *romantismului* – s-ar manifesta deopotrivă în filosofia hegeliană, în arta lui Hugo, Shelley, Delacroix, în geometriile neeuclidiene, în cariera lui Napoleon. *Naturalismul*, care pecetluiește stilistic operele lui Flaubert și Zola, pictura lui Courbert, pozitivismul, darwinismul, avântul științelor naturale, se particularizaeză prin „oroarea de metafizică", prin înclinația spre observație și experiență, cantonându-se în zona materiei simțurilor. Teatrul naturalist este supus aspru rechizitorului. Blaga ignoră deliberat faptul că naturalismul a apărut, în teatru, ca o reacție la grandilocvența temelor și interpretării romantice, precum și la convenționalismul artei actoricești, impunând în schimb – dincolo de inerentele lui excese – orientarea spre firesc a stilului de joc. Dar, în opinia poetului-filosof, experimentul naturalist se rezumă la a aduce pe scenă „realitatea banală", „oamenii tuturor intereselor meschine", „gestul fără semnificație", el este simplă fotografie a cotidianului, în dezolanta lui platitudine. Se schițează aici un principiu fundamental al gândirii estetice blagiene: arta *nu* este imitație și *nu* trebuie judecată în funcție de apropierea sau distanțarea ei de realitate (această poziție va fi răspicat formulată mai târziu, în „*Geneza metaforei și sensul culturii*" (*Trilogia culturii*), unde Blaga artă că opera de artă nu este un „cosmoid", adică o alcătuire spirituală autonomă, cu legi proprii). *Impresionismul*, unde Blaga integrează și curentul simbolist, se apleacă tot spre natură, dar o natură

Scenă din ***Cruciada copiilor.*** Regia: Victor Ioan Frunză (1992)

în continuă schimbare, inconstantă, fluidă, din care trebuie captată „impresia cea mai fugară și cea mai fragilă". În acest cadru stilistic se înscriu intuiționismul bergsonian, fizica lui Mach, arta vaporoasă a lui Monet, Renoir, Debussy, Verlaine, ori teatrul lui Maeterlinck, în care asistăm la o interiorizare a tragicului, țesut de penumbre. Epoca modernă, inaugurată de Nietzsche, Van Gogh și Strindberg, se eliberează de tirania reproducerii realului și ridică omul pe „plan de esențe", definitorii fiind propensiunea spre elementar și cosmic, Astfel, *noul stil* (în care Blaga include în primul rând expresionismul, dar și abstracționismul sau cubismul) se naște din voința de a transfigura realitatea: tendință comună sculpturii lui Barlach și Brâncuși, fizicii einsteiniene, picturii lui Picasso. Sub aceeași cupolă stilistică se află teatrul nou, antinaturalist, în care se conturează mai multe direcții. Claudel și Werfel spiritualizează arta dramatică, personajele lor trăind „momente de ridicare extatică", „misterioase acte de conversiune", iar conflictul dezlegându-se printr-un „gest spre altă lume". Strindberg și Wedekind scrutează adâncurile firii umane, „animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului". G. Kaiser și, în parte, E. Toller renunță la anecdotică și evocă „demonitatea energiilor dezlănțuite", în „conflicte de *idei-forțe*". Shaw și Pirandello dezvoltă dialogul dialectic, disecând „problematica vieții moderne". Pe scurt, teatrul nou deplasează accentele „de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*".

Între 1922–1925, scriitorul a semnat cu oarecare regularitate note și cronici

dramatice în cotidianele clujene „Voința" și „Patria"; acestora li se adaugă intervenții sporadice, apărute în „Cuvântul", „Adevărul literar și artistic", „Rampa", ș.a. Unele articole tratează chestiuni de politică repertorială, problema subvențiilor, strategia promovării valorilor teatrale românești în Ardeal. În altele, sunt conspectate spectacole, este omagiat câte un artist, sunt anunțate și comentate diverse turnee. Blaga nu-și dezminte însă nici în publicistică vocația discursului bine articulat; el nu se limitează la simpla contemplare a creației scenice, ci o „citește" printr-o grilă foarte personală, observațiile sale atestând o remarcabilă consecvență ideatică. De câte ori se ivește prilejul, scriitorul pledează pentru un teatru „de simplificare extremă, de viziune, de idee și de gesturi extatice" și afirmă: „teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse ca și sufletul: la esențial." Este subliniată aici necesitatea stilizării limbajului scenic: ideea care circulă frecvent în epocă și pe care au aplicat-o, într-un mod sau altul, regizorii și actorii importanți. Cât îl privește, Blaga își declară iar preferința pentru montările de coloratură expresionistă, salutând activitatea desfășurată de regizorul german Karl Heinz Martin în cadrul Companiei Bulandra. Dintre actorii români, Marioara Voiculescu îl cucerește prin temperamentul ei frenetic și senzualitatea explozivă, puse în valoare mai ales în spectacolul cu *Salomeea* de Oscar Wilde, dar și în *Nora* de Ibsen sau *Hoțul* de Bernstein. Va mai scrie, entuziast, despre reușitele turnee întreprinse la Cluj de Naționalul bucureștean, sub conducerea unor actori de frunte, ca Aristide Demetriade sau Nicolae Soreanu. În schimb, portretul consacrat lui Nottara, la aniversarea a 50 de ani de activitate scenică, este mai degrabă un elogiu convențional. Dintre artiștii străini, aflați în turnee la noi, îl fascinează Alexander Moissi, cu toate că „jocul dramatic naturalist își ajunge în el apogeul", dar, concede Blaga, interpretarea naturalistă poate încă servi ca model acelor actori români car nu s-au debarasat de patosul declamator romantic. Totuși, autorul lui Zamolxe respinge tot ceea ce apropie teatrul de natură, pe de o parte, și tot ceea ce ține în arta scenică de „meșteșug", pe de altă parte. Moartea lui H. Bataille, autor bulevardier de succes, îi prilejuiește acide observații privind teatrul menit divertismentului de o seară. Asemenea întregii sale generații, Blaga trăiește sentimentul că, în lumea ivită din convulsiile primului război mondial, se impune o radicală reordonare a priorităților și valorilor. Zbuciumata istorie europeană a ultimilor ani se arătase guvernată de „*inevitabilul* tragic, irațional, apolitic și de neînțeles"; climatul spiritual apărut în urma războiului poate favoriza, crede Blaga, resuscitarea unui tragic de „perspective metafizice", care, precum teatrul vechilor greci, să redea puterea și taina fatalității.

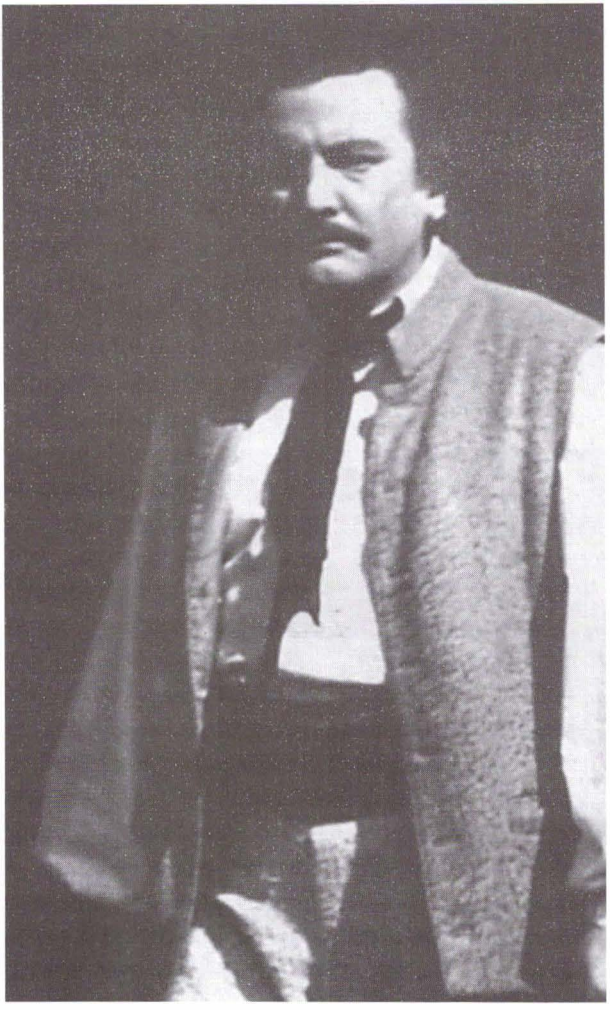
Preferințele lui Blaga pentru un teatru de deschidere poetică și simbolică îl face, din capul locului, puțin receptiv la comediografie. Acest lucru nu-l împiedică, totuși, să nutrească o profundă admirație pentru Caragiale. Spre deosebire de Eugen Lovinescu, care se temea de perisabilitatea creației caragialiene, Blaga intuiește, corect, că autorul *Scrisorii pierdute* nu a fixat tipuri umane și stări sociale trecătoare;

dimpotrivă, suntem legați prin *atavism* de personajele lui. Mai târziu, în *Spațiul mioritic* (*Trilogia culturii*), Blaga va vorbi despre complexitatea personalității și a operei lui Caragiale, în care intră „spiritul epigramatic" de sorginte sudică, peninsulară, vocația satirei lucide, influența franceză prezentă în piese, pasiunea pentru muzica germană, „atmosfera locală aproape baladescă" din povestiri. De altminteri, Blaga l-a văzut pe Caragiale în postura unui ambasador al culturii românești, ale cărui opere se cereau grabnic traduse.

Când citește sau asistă la reprezentarea unui text dramatic, Blaga își focalizează atenția asupra elementelor care corespund propriei sensibilități. La Grillparzer, remarcă „tragicul conflictelor interioare"; la Gerhart Hauptmann, deși acesta s-a afirmat cu drame sociale naturaliste, descoperă fibra poetică vestitoare a „noului misticism"; la Maeterlinck îl frapează simțul lucrurilor ireale și „grația divină", similară cu „credința sfinților medievali". În Oscar Wilde vede un artist al „demoniei perverse" („Patria", 27 decembrie 1922), pe Mihail Sorbul îl apreciază fiindcă a știut să capteze, în *Patima roșie*, „ceva din necesitatea de neînlăturat a fatalității". În realismul lui Gorki, identifică o anumită „ardoare romantică", redarea vieții în „veșnica ei mișcare creatoare". Autorul pe care îl evocă frecvent este Strindberg: artistul „cel mai chinuit de dizarmonia veacului", un „arhanghel revoltat", iar nouă perspectivă adusă de Strindberg, în gândirea speculativă modernă și în artă, face obiectul câte unui substanțial capitol din volumele *Fenomenul originar* (1925) și *Ferestre colorate* (1926).

Blaga crede cu tărie că actul teatral trebuie să se nască dintr-o descătușare a energiilor vitale, din poezia tragică a destinului uman, din efortul de a revela misterul existenței.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN în ***Avram Iancu***
Regia: Horea Popescu (1991)



Delia VOICU

Montréal, joi, 31 mai:

Întâlnire cu Ariane Mnouchkine

la Festivalul de Teatru al Americilor

Sub ochii publicului venit să vadă și să cunoască o mare artistă și o importantă trupă de teatru s-a construit, uimitor de simplu, scenariul unui spectacol fermecător. Punctul de pornire a fost proiecția filmului *Au Soleil, même la nuit*, creat de Eric Darmon și Catherine Vilpoux, în timpul repetițiilor la *Tartuffe*, un film ce ilustrează drumul complicat și lung în căutarea personajelor – scene de antrenament, încercări, descoperiri. S-au impregnat în memorie imagini cu chipurile actorilor urmărind secvențe cu ratări din sport: mari campioni care cad, se împiedică, se lovesc, dar se ridică imediat, pentru a continua. Performanța se plătește scump, dar poate fi atinsă. Am auzit-o pe Ariane Mnouchkine repetând, obsesiv, în acea peliculă-document, dar și în discuțiile care i-au urmat, trei cuvinte simbolice: *credință, iubire, speranță*...

Împreună cu actorii din spectacolul *Henric IV*

Reveneau frecvent, ca o formulă magică. Fascinantă, prin vraja pe care o răspândește, convingătoare, prin fermitatea răspunsurilor, impresionantă prin căldura cu care se adresează, ea creează totodată condițiile unui dialog dezinhibat și sincer. Își pune interlocutorul pe o undă benefică de comunicare, înălțându-l intelectual și uman. Este metoda pe care o practică și cu membrii trupei. O sală întreagă a trăit emoții puternice, de nestăpânit, când unul dintre ei – Sava Lolov – încercând să vorbească despre dragostea de teatru și despre imaculata ei umanitate, s-a poticnit în lacrimi. Iar Ariane Mnouchkine, cea capabilă să inspire astfel de sentimente, i-a primit declarația de iubire cu stăpânirea marilor actrițe... M-am întrebat atunci ce se întâmplă cu actorii pe care i-a șlefuit până la o asemenea strălucire, cum își vor găsi locul după ce se vor putea desprinde. Și am aflat răspunsul: îi trimite în lume, ca pe apostoli, să răspândească aceste virtuți. *Să creadă, să iubească, să spere*. Să se re-întâlnească sub cupola Soarelui, să-l vadă de pretutindeni, să-i călăuzească mereu. Să fie purtători de lumină.

Întrebările ce urmează aparțin spectatorilor. Alături de **Ariane Mnouchkine** se află: **Jean-Jacques Lemêtre** (muzicianul trupei – interpret, compozitor și artizan), **Duccio Bellugi, Sava Lolov, Renata Ramos, Martial Jacques, Jean-Charles Maricot** și **Vincent Mangado** (actori ai trupei). Amfitrioană este **Josette Féral**, profesor la UQAM (Université du Québec à Montréal), autoarea volumului *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*.

Josette FÉRAL: Compania lui Ariane Mnouchkine a explorat, în cei 37 de ani care au trecut de la înființarea sa, texte de Maxim Gorki, Théophile Gautier, Arnold Wesker, Klaus Mann. A montat opere dramatice majore: Eschil, Euripide, Shakespeare, Molière. Eroii antici greci, împărații asiatici, personajele shakespeareene sunt foarte aproape de noi. Reflectarea istoriei și lucrul cu interpretul sunt caracteristicile, poate cele mai importante, ce definesc creația acestei trupe. Ariane a spus, de nenumărate ori, că actorul este în centrul preocupărilor ei. Că totul începe și se întoarce la el. Că arta interpretării trebuie mereu redescoperită, mereu reinventată. Uneori, ți se pare că ai găsit-o și, brusc, dispare din nou. Trebuie s-o cauți permanent, ca ea să fie prezentă în inima producției teatrale. [...]

În ultimul dumneavoastră spectacol – „Tambours sur la digue" – actorul, devenit marionetă, se apropie de idealul estetic al lui Craig. Cum s-a impus în montare această soluție?

Ariane MNOUCHKINE: Caut mereu să îndepărtez actorii de ceea ce numim „realism". Rolul regizorului e ca, înainte de a da idei, să dea instrumente. Uneori mă înșel și le retrag. De data aceasta, metoda a funcționat. Pentru *Tambours sur la digue*, am ales ca instrument marioneta, care a rămas în spectacol și în continuare, aducând cu sine tot ce îi e specific: ea nu admite nimic inutil în juru-i. Totul devine esență, metaforă, poezie pură.

E o modă ca în creații să fie aduse elemente orientale. Putem înțelege cu adevărat tehnicile unei alte lumi, fără să aparținem culturii care le-a generat?

Ariane MNOUCHKINE: Tehnica se poate observa și deprinde, indiferent de unde vine. Tehnica nu e o problemă genetică. Nu știu cât de frecvent folosesc elemente orientale artiștii din Canada. Europa rămâne, după părerea mea, la acest capitol, destul de etnocentristă. Iar atunci când influențe din alte culturi s-au petrecut la noi, fie în muzică – dacă ne gândim la Debussy, la Ravel, fie în pictură – dacă ne gândim la Picasso, cred că n-a fost rău. Nu știu dacă pentru a te emoționa un gest trebuie să fii cunoscător de sanscrită sau filosof chinez. O altă cultură nu poate fi înțeleasă deplin, pentru că există, bineînțeles, și frontiere opace. Pe mine mă interesează să înțeleg jocul, arta interpretului, de indiferent unde. Să înțeleg ce înseamnă să fii actor. Ce e actorul? Cred că e omul care are curajul, copilăria, umilința de a coborî adânc în suflet, apoi de a reveni la suprafață, pentru a pune în formă o pasiune. E căutarea unor simptome vizibile, de recunoscut, ale unei boli sufletești. Actorii orientali – fie ei chinezi, japonezi, balinezi sau indieni – când sunt mari actori reușesc să urmeze acest drum, fără să cadă în exterioritate, exteriorizând adevărul, prin punerea lui în formă, în ritm. Când un actor occidental mă emoționează, este vorba tot de putința lui de a surprinde un simptom. Pentru că aceste „boli" sunt universale. Nu înțeleg de ce trebuie să închidem granițele între noi.

În spectacolul dumneavoastră, personajele-marionetă vorbesc. Nu trebuia ca această funcție să aparțină actorilor care le conduc?

Ariane MNOUCHKINE: Textul este scris, cum o spune și subtitlul „sub formă de piesă veche pentru marionete, jucată de actori". E ceea ce am făcut și noi.

Putea vorbi, în locul lor, absolut oricine. Chiar am încercat alte variante şi toate au fost interesante. Vorbea, la un moment dat, o actriţă pentru toţi. I-am întrebat dacă asta nu-i frustrează şi mi-au spus că nu, că simt ca şi cum ar vorbi ei înşişi.

Vă interesează, din Orient, şi textele dramatice?

Ariane MNOUCHKINE: Cu textele, e altceva. Marile piese sunt cele de la noi. Sunt câteva scrieri mari şi în Orient, în China, de exemplu.

Cum îi construiţi pe actori?

Ariane MNOUCHKINE: Nu-i fabric. Se nasc aşa. Vin la diverse faze. De ce au nevoie? De timp, de spaţiu, de o privire. Au nevoie de cineva care să-i creadă. Dar să nu-i credeţi când mint! „Credibilitatea" e comoara lor. Şi a mea. Cine nu-i crede, fie că are actori proşti, fie, e el, regizor prost. Primul lucru e să-i crezi, să-i iubeşti. Dar să rezişti!

Ce diferenţă e, pentru actori, între marionetă şi manipulator?

Ariane MNOUCHKINE: Să răspundă ei!

Duccio BELLUGI: Faptul că sunt mânuit e un detaliu. Marioneta şi cel care o mânuieşte sunt un întreg, o respiraţie unică, o fiinţă cu două suflete. Pe undeva, o adevărată himeră. Dar acest suflet dublu e şi o mare salvare. Când unul oboseşte, efortul e preluat de celălalt. E un transfer permanent de energie. Sunt şi actriţe pe post de mânuitor şi ele imprimă feminitate personajului pe care îl creează împreună cu partenerul lor. Eu formez echipă cu Vincent Magado. Cred că simţim la fel.

Vincent MAGADO: Totuşi, diferenţe există. Eu percep totul prin intermediul lui Duccio. Nu-l privesc decât pe el. Am contact cu scena numai prin marionetă.

Duccio BELLUGI: Şi ea are un câmp vizual restrâns. Apar indicaţii ale mânuitorului, impulsuri. Poate interveni orice. Deşi există o schemă precisă, studiată, avem şi libertatea reacţiei. Mânuitorul, însă, dă iluzia că el conduce.

Vincent MAGADO: E numai o iluzie... Depindem, în mod egal, unul de celălalt. Suntem două jumătăţi exacte, deşi rămânem, mereu, într-un mister. Personajul presupune o dedublare perfectă, o senzaţie stranie...

Sava LOLOV: Şi subtilă. Trecerea de la unul la celălalt e aproape senzuală. În primele săptămâni de repetiţii, Ariane ne-a pus să ne îmbrăcăm în negru şi să improvizăm ca şi cum am avea o marionetă. Ea apărea, imaginar, o vedeai. Ne foloseam imaginaţia şi descoperirile erau spectaculoase. La fel, şi trăirile. Uneori, atingeam starea de zbor. Cred că aşa e când zbori.

Ariane MNOUCHKINE: S-au făcut multe exerciţii. Între ei, e întotdeauna un „joc". Ei interpretează nişte roluri. E şi plăcere, şi deghizare. Rolurile se completează şi, uneori, se confundă. Mânuitorii sunt actori, nu ridicători de greutăţi, nu recuziteri. Ei ştiu că păpuşa, chiar cea din lemn sau din carton, are un suflet şi o tratează ca pe un om. Mai mult, ea e creată pentru cel care o manipulează. Când păpuşa este un om în carne şi oase, raporturile sunt şi mai profunde. Marioneta e un om adevărat, care răspunde, prin trăiri, partenerului său şi găseşte drumul direct către public. Spectatorii au nevoie să înţeleagă. Pentru asta, trebuie să le vorbeşti clar. Bergman spunea că nu poate avea

încredere decât în propriile lui emoții. Eu am încredere în emoția pe care aceste „personaje cu suflet dublu" o pot transmite.

O altă performanță a actorilor este felul în care își folosesc vocea. L-aș întreba pe Jean-Jacques, cum îi pregătește?

Jean-Jacques LEMÊTRE: Vocea, în *Tambours sur la digue,* e la granița dintre rostire și cânt – un spațiu restrâns, care cere o tehnică vocală specială. Glasul transpune personajul. Sunt momente, în spectacol, în care vocile și instrumentele sunt acordate, ca într-o orchestră. Tonul e preluat de toți. Pornim de la acest unison și revenim la el, cum am spus, în anumite momente. Am grijă ca în timpul fluctuațiilor care apar pe parcurs, să urc sau să cobor, în funcție de tendințele lor, sau să îi fac să revină la tonalitatea corectă.

Creațiile dumneavoastră au mereu un spirit aparte. Cum îl întrețineți? De unde începeți? Cum puteți s-o luați mereu, de la început?

Ariane MNOUCHKINE: Acum sunt într-o fază... nu foarte confortabilă. Sigur că totul pornește din iubire. Iubesc. Uneori, mă abțin... Uneori, mă întreb dacă mai vreau teatru, dacă o să-mi revină pofta, inspirația. Uneori, e o criză, mai ales după ce se încheie circuitul unui spectacol bun. Și ne regăsim, mereu, în fața unui deșert splendid. Am în față, de câte ori începem, un teren gol. Terenul liber al începutului... Îi chem pe actori în acest deșert. În prima zi, ei calcă pe o scenă goală. Nu le las nimic, înlătur totul din calea lor. Pornim pe o zăpadă neatinsă, pe un cer fără nori, pe un covor necălcat. Dar un gol matricial, fertil. Sper să pot reîncepe mereu. Jean-Jacques e în trupă de 27 de ani. Enorm! Cum au trecut? Cum ne-am întâlnit?

Jean-Jacques LEMÊTRE: Totul a pornit de la o greșeală. Am venit ca hamal și ei m-au oprit pe scenă. De fapt, locul meu e într-un colț al scenei. Sunt un fel de dirijor, dar și interpret. Mă țin după actori, adaptez muzica, în funcție de ei.

O întrebare pentru actori: de ce ați venit în trupă? Și de ce ați rămas? Cu Ariane vă înțelegeți bine?

Duccio BELLUGI: Am venit la *Théâtre du Soleil* acum 14 ani. Am văzut ce făceau ei atunci, am înțeles diferența dintre ei și alții.

Și care e diferența?

Duccio BELLUGI: De exemplu, timpul de lucru. În general, spectacolele se fac în șase-șapte săptămâni. În intervalul ăsta, noi abia alegem piesa. De ce-am rămas? Pentru că nu mai pot să plec. Toată lumea vorbește că Ariane e o ființă îngrozitoare. E adevărat! Dar e groaznică, în primul rând, cu ea însăși. Ziua întreagă înseamnă muncă. E un maraton.

Jean-Jacques LEMÊTRE: Eu văd totul de pe margine: muncă, exigență, umilință.

Sava LOLOV: N-am întâlnit un om mai capabil să spere decât Ariane. Iubește teatrul cu tot sufletul. Are o energie, uneori, monstruoasă. Îmi amintesc de primul meu stagiu: când „pâlpâia teatrul", când apărea cea

mai mică flacără, o proteja, cum n-am mai văzut pe nimeni s-o facă. Fixează bine actorul. Așteaptă. Cineva se pregătește după cortină. E foarte atentă. „Espérons!". Se întoarce. Știți spatele ei, puțin înconvoiat. Apoi, aproape terifiantă: „Es-pé-rons!". Îndrăznește cineva să nu spere?... Și când flacăra aceasta se ivește, o apără ca o leoaică. O protejează ca pe un pui al ei. Citisem, la un moment dat, minunata frază a lui Picasso: „Pictura e mai puternică decât mine. Face din mine ce vrea ea". M-am gândit la Ariane. Știam că și în sufletul ei de fetiță există acest sentiment....

Ariane MNOUCHKINE: N-are rost să faci teatru dacă nu crezi, cu adevărat, că e mai puternic ca tine. Cum să faci teatru, fără acest sentiment? Să faci teatru nu înseamnă să-l produci – ce termen oribil! –, ci să-l trăiești, într-o trupă. Cred că o trupă de teatru e una dintre ultimele mari aventuri ale lumii. Seamănă cu aventura de a porni într-o barcă, spre noi continente, ca în secolul al XV-lea, sau al XVI-lea. E același lucru. E aceeași dorință, de a merge până la capăt. Sunt aceleași riscuri. Te poți îneca, îți e teamă, te revolți, îți vine să-l arunci pe

Pregătire pentru spectacolul *Henric IV*

Foto: Martine Franck

căpitan în apă. E ceva înfricoşător în exigenţele unei trupe, aşa cum era şi pentru Marco Polo, Vasco da Gama, Cristofor Columb. Au plecat să descopere un continent, şi au descoperit un altul. S-au pus în pericol, dar n-au trăit degeaba. Sunt momente când vreau să renunţ, când vreau alte peisaje. Dar de nevoia de a trăi cu adevărat nu mă pot lipsi. Le transmit această dorinţă şi actorilor mei. Îi implor să creadă în teatru, să-l iubească, să spere. Să n-asculte ce li se spune de-afară. Să nu se vândă şi să nu se simtă vânduţi. Să plece, să-şi facă propriile companii, să înveţe împreună, să se bucure, să muncească. Să creadă, să iubească, să spere. Timpul îmi întăreşte această convingere. Cred în salvarea prin aceste cuiburi de rezistenţă. Cred!...

Ce pot să fac, ca actriţă, când trebuie să-mi pregătesc rolul în şase săptămâni? Ce sfat îmi daţi?

Ariane MNOUCHKINE: Să încerci să-i faci personajului puţin loc. Să-l laşi să se desfăşoare. Să aştepţi, să încerci din nou. Dacă nu apare, să rogi pe cineva să încerce. Să iei ce e bun din încercările lui. Să te laşi ajutată. Să-l asculţi pe regizor. Dacă ţie îţi reuşeşte, îl încurajezi şi pe el.

Întrebarea mea e de o cu totul altă natură. Cum reuşiţi să petreceţi atâta timp împreună? Cum reuşiţi, practic, să trăiţi împreună?

Ariane MNOUCHKINE: Vedeţi, cred că de-asta am rezistat 37 de ani. Pentru că n-am trăit împreună niciodată!

Şi totuşi, spuneţi-mi ceva despre aspectul acesta, despre viaţa comunitară...

Ariane MNOUCHKINE: Sper că nu vă imaginaţi că avem un pat mare, în care doarme toată trupa! Deşi, dacă mă gândesc bine, am vrut, cândva să trăim toţi, la o stână, în Ardennes. Am delirat complet. Dar era serios! Nebunia asta a durat destul de mult, vreo şapte luni, am impresia. Şi-apoi, ne-am gândit că, în fond, ce-avem noi cu oile? Ei, atunci când am abandonat ideea cu stâna, am abandonat şi ideea cu viaţa comunitară. Petrecem, e-adevărat, 16, uneori, chiar 18 ore pe zi, împreună. Se întâmplă să mai dormim în teatru, dar am scăpat de microbul anului '68.

O condiţie pentru admiterea în trupă e, înţeleg, să fii disponibil. Pentru ce perioadă?

Ariane MNOUCHKINE: Greu de apreciat. Jean-Jacques e disponibil de 27 de ani!

Să revenim la întrebările concrete!

Ariane MNOUCHKINE: Cu Jean-Jacques, e concret!... Ne-ar fi greu fără el. Când nu e cu noi, nu e bine. Are locul lui. Ne supără când ne umple scena cu jucăriile lui, când n-avem loc de instrumente, dar nu putem fără el.

Credeţi că rădăcinile fiecăruia, locul de unde provine, transpar în creaţie?

Ariane MNOUCHKINE: Da. Eu sunt franţuzoaică, dar tatăl meu a fost rus. Cu siguranţă că port în mine ceva din spiritul slav. Nici Jean-Jacques nu e chiar francez!

Jean-Jacques LEMÊTRE: Eu sunt breton. Pe jumătate.

Ariane MNOUCHKINE: Nu râdeţi! De data asta, nu glumeşte!

Jean-Jacques LEMÊTRE: Cealaltă jumătate, ţigan.

Ariane MNOUCHKINE: E un mit... Dar eu sunt franţuzoaică.

Jean-Jacques LEMÊTRE: Şi eu sunt francez. Dar numai dacă mă vedeţi din spate!

Cum au reuşit actorii să înveţe, atât de bine, să cânte la tobe?

Ariane MNOUCHKINE: A fost foarte uşor. Le-a plăcut la nebunie. Le-am adus un maestru coreean. Când mă supărau cu ceva, le spuneam că renunţăm, în ziua respectivă, la tobe. Făceau crize, se aruncau pe jos, ca nişte copii. Orice, numai să-i las la tobe.

Cum se poate ajunge în trupă? Când e stagiul următor?

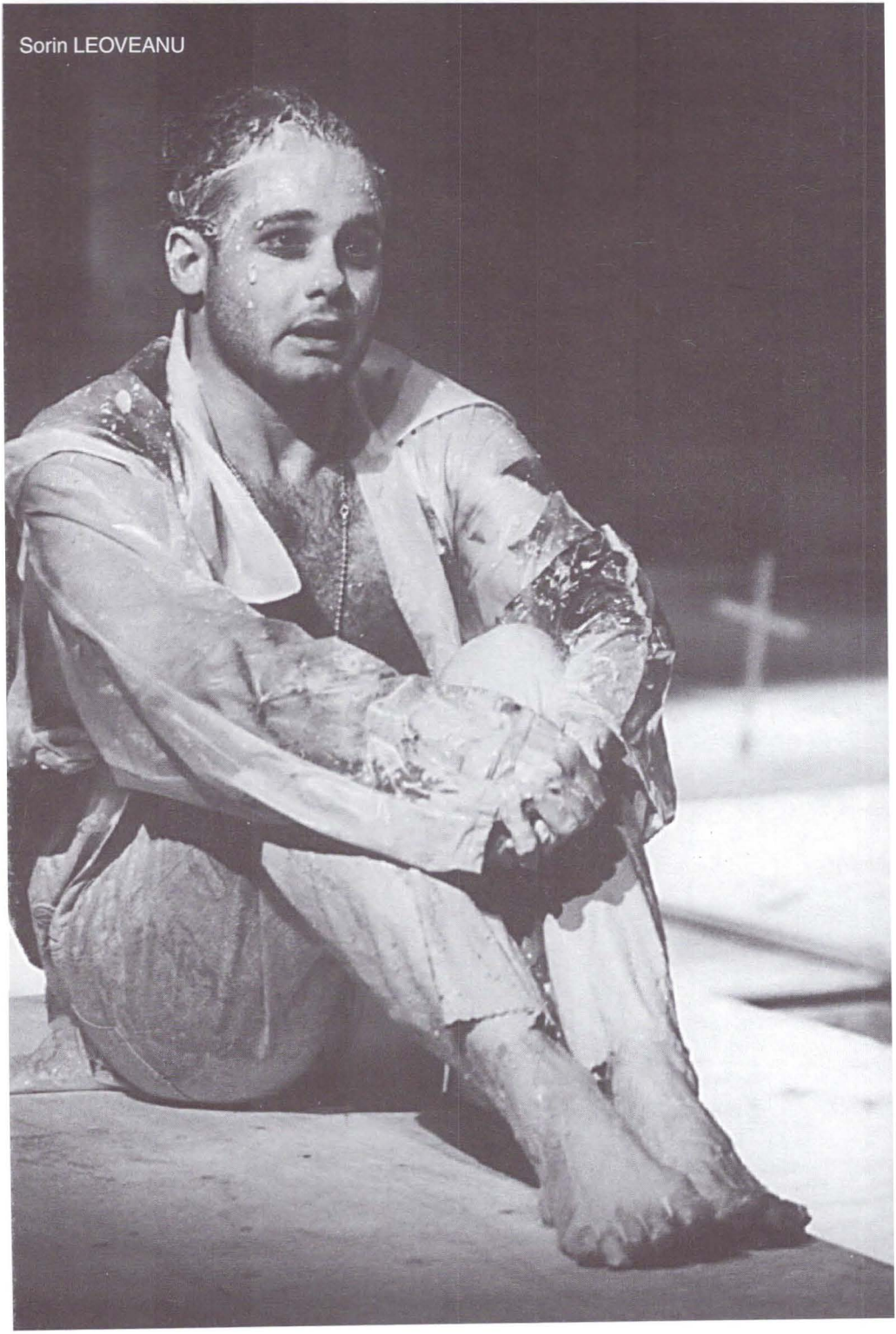
Ariane MNOUCHKINE: Nu ştiu când va fi, iar de ajuns e, pentru toţi, la fel: ne scrieţi că vreţi să veniţi, ne lăsaţi adresa şi telefonul şi noi vă anunţăm cu o lună şi jumătate înainte. Anunţăm absolut pe toată lumea.

Ce vreţi să faceţi mai departe?

Ariane MNOUCHKINE: Nu ştiu. Nu ne-am gândit. Va urma deşertul. Şi, sper, o altă oază, o altă aventură. Şi, sper, o nouă recompensă... Cea mai mare bucurie este să văd emoţia în ochii spectatorilor. Când văd lacrimi în ochii lor, mă simt răsplătită. Atunci îmi spun şi eu, ca şi Cancelarul din piesă: „Oamenii aştia sunt fericiţi. Numai ei ştiu secretul. *Vegheaţi-i pe cei ce dorm.* Un sentiment de necuprins"...

Foto:
Martine Franck

„Es-pé-rons!".


Sorin LEOVEANU

Despre Hamlet 2001

cu VLAD MUGUR

Roxana CROITORU: *Meştere Vlad Mugur, în cariera unui regizor, ca şi în cea a unui pictor, revin în timp teme majore care se cer dezvoltate, reinterpretate. Prin ce se leagă „Hamlet"-ul începutului de mileniu trei de „Hamlet"-ul craiovean al anilor 50 şi de cel început în 1971, tot la Cluj?*

Vlad MUGUR: În primul rând dacă ceva s-ar fi legat de primul „Hamlet" făcut de mine, n-aş mai fi montat spectacolul. Din „Hamlet" început acum nu mai ştiu câţi ani, ai spus mata, la Cluj, probabil în 1971 („Hamlet" care a fost interzis în timpul repetiţiilor), a rămas o singură idee, dar nu atât de pregnantă ca pe vremea aceea. Atunci mă gândeam la un conflict teribil la graniţa între normalitate şi anormalitate, între nebunie şi normalitate, lucru care m-a făcut pe vremea aceea să studiez piesa şi în casele psihiatrice. Acest lucru (conflict) a mai rămas pe alocuri, pentru că eu cred că el există, dar nu a mai constituit preocuparea mea centrală.

R.C.: *De ce aţi pus totuşi „Hamlet"?*

V.M.: De ce am pus „Hamlet" mi-e foarte greu să vă răspund. Cred că fără nici un motiv filosofic, fără nici un motiv de concepţie, care mă şi interesează din ce în ce mai puţin în teatru. M-a interesat fenomenul teatral al celei mai celebre piese scrise vreodată pe acest glob şi în orice caz socotită cea mai celebră, dovadă că titlului i se aplică adjective ca „hamletian" ş.a., şi mai este şi un fel de aţâţare, de provocare a acestui fenomen pentru orice om de teatru, cred.

R.C.: *S-a spus adesea că „Hamlet" este o piesă prost construită...*

V.M.: Eliot spunea că e o piesă prost construită. Pe undeva aşa şi este, pentru că e foarte stufoasă, poţi să te pierzi în ea. Probabil că şi Shakespeare s-a pierdut în ea când a scris-o, din plăcerea de a-ţi exprima toate părerile în legătură cu acest personaj unic, pentru că personajul Hamlet este marea descoperire a lui Shakespeare. Celelalte există la mulţi autori şi în multe piese, absolut toţi: de la Ofelia la Rege, Regină. Îi găseşti pe toţi în dramaturgia universală. El, Hamlet este personajul ciudat şi de aceea romantismul l-a tratat ca pe eroul melancoliei, pe urmă a fost interpretat ca eroul ezitării, pe urmă a venit Laurence Olivier şi l-a făcut marele realist şi purtător al istoriei ş.a.m.d. Este un personaj foarte ciudat, nu? În jurul lui a împletit Shakespeare această piesă, care s-a încărcat, s-a încărcat. Şi părerea mea este că dacă nu reuşeşti să te descarci şi să urmăreşti doar o parte, să alegi partea din piesă care te interesează, intri în capcana unei plictiseli

și a unei încărcături îngrozitoare și ratezi spectacolul. De fapt, poți să-l ratezi oricum pentru că e un spectacol greu și complicat. Deci plăcerea mea, și asta nu mai e în legătură cu *Hamlet,* ci în legătură cu meseria mea în ultimii ani, este să mă eliberez de inutilele încărcături și inutilele metafore, pe care le propune teatrul și pe care le propun parantezele autorilor în text, exceptându-l pe Shakespeare, care nu scrie paranteze decât foarte rar, cu vagi indicații – *se bat în Anglia* sau: *sunt nu știu unde* – și să recurg pe cât se poate (întrebuințez un cuvânt mare, nu știu dacă o să reușesc) la esență, la simplificare. Prefer simplificarea pentru că simplificând cred că valorile devin mai puternice și atunci esența piesei apare așa cum trebuie. Nu știu dacă reușesc și dacă reușim, dar aceasta e ultima mea părere despre teatru: descotorosirea de bancurile artistice.

R.C.: *N-ați căutat nici originalitatea?*

V.M.: Originalitatea de care vorbeați să știți că o caută oricine. Toți am vrea să fim originali, dar, în ultimul timp, nu mă mai preocupă acest lucru. Asta nu înseamnă, Doamne ferește, că sunt sau nu sunt original, asta decid exegeții, criticii. Cred însă că, în actul de creație, nici nu trebuie să *vrei* să fii original. Am trecut, de altfel, la rândul meu, prin influența milaneză. În ultimul timp, însă, m-am eliberat și de influențe, și de obsesia originalității. Nu consider că am mai mult talent acum decât înainte cu 40–50 de ani, când am pus *Unchiul Vania.* Nu-mi mai fac atâtea probleme din ceea ce trebuie să comunic. În ultimii 20 de ani – un deceniu și jumătate, poate – încerc să mă dezlipesc de ceea ce mie mi se pare inutil. Ceea ce mi se pare încărcătură sau în plus. Nu numai în mine. Și în mine și în partea dramaturgică. Am descoperit un fel de miracole, în care fantezia lucrează altfel. Fantezia nu mai e încărcată de balast, de alte lucruri. Fantezia se desfășoară câteodată în mod periculos asupra unor conflicte directe sau fragile. Eu cred că de aici începe. De la puterea de a te detașa de balastul din tine și apoi, ca om de concepție, de balastul pe care îl poți tu descoperi în artă. Aici trebuie văzut câtă dreptate ai... Mie cred că mi-a folosit această simplificare, această purificare.

R.C.: *La acest stil, ce duce la esență prin simplificare, vă răspund actorii pe care i-ați ales? Este o surpriză pentru toată lumea că dumneavoastră lucrați* Hamlet, *nu cu un actor consacrat, ci cu un tânăr, Sorin Leoveanu, pe care l-ați lansat deja în două spectacole la Naționalul din Craiova, dar care la Cluj este încă un necunoscut.*

V.M.: Eu cred că l-a lansat maică-sa, nu l-am lansat eu. Eu am lucrat cu el,mi-a făcut plăcere, am văzut că are talent de la început. Am acest dar de la Dumnezeu să simt cine are talent și cine nu are talent și aici nu mă ascund să spun că e un dar rar și care apare rar. Sigur că mă pot înșela și eu, dar m-am înșelat foarte rar. Am lucrat cu Sorin Leoveanu două roluri la Teatrul Național din Craiova și acum l-am luat în *Hamlet* (n.n.: *Sorin Leoveanu, Luiza Cocora, Elena Ivanca sunt angajați prin concurs la Teatrul Național Cluj-Napoca*). Acum patruzeci de ani, la Craiova, când am pus *Hamlet* cu Gheorghe Cozorici, el avea douăzeci și ceva de ani. Adică eu nu fac diferențe între actori tineri și

actori în vârstă. Nu socotesc că trebuie să lucrez doar cu actori tineri. Mie îmi plac actorii talentați și actorii mari. Dar trebuie să spun că sunt momente în care tinerețea gândului și tinerețea metodei trebuie să apară. De asemenea, tinerețea desfășurării și tinerețea expresiei trebuie să se vadă pe scenă, pentru că altfel spectacolul duce la rateu. Dacă *Hamlet* se joacă cu metodă de teatru, spectacolul nu are nici o șansă. Dacă spectacolul se joacă cu manieră, nu are nici o șansă. Dacă se joacă cu lacrimi puse pe ochișori ca să bucure un public venit să se sensibilizeze, spectacolul nu are nici o șansă. Spectacolul trebuie jucat curat, direct, cu transmisie directă și gândurile pe care vrei să le propui să fie clare. Simplificând – și asta vreau să notați în special – apar rezolvări surprinzătoare chiar din partea autorului. Apar linii foarte puternice pe care nici nu le bănuiești câteodată la lectură. [...] M-am bucurat de o scenă goală care îmi dădea idei în acțiune și nu idei în demonstrație sau idei legate de mobile și de alte forme. Ceea ce nu știu dacă reușesc și ceea ce mi-ar plăcea să reușesc: eu n-am căutat un *Hamlet* extravagant, n-am vrut un *Hamlet* extravagant, pentru că se poate face și așa cu găselnițe, cu efecte (...), am vrut să realizez comedia, comedia care cred eu există în această piesă, care nu e o piesă caldă-dulce. Este o piesă cinică, dar are și comedie.

Roxana CROITORU

(Fragment din interviul cu regizorul Vlad Mugur la finele repetițiilor cu *Hamlet* de W. Shakespeare la Teatrul Național din Cluj)

Foto: Nicu Cherciu

VLAD MUGUR, extrem-contemporanul nostru

Când publicul intră, sala e luminată. Scena e și ea luminată. În sală sunt actori, iar pe scenă sunt de asemenea actori cu coli de hârtie în mână. Scena e un șantier cu schele, unelte zidărești, var etc. Actorii se amestecă cu publicul, ținându-și paginile cu rolul la vedere. Primele replici se spun ca la o repetiție, căci actorii se uită pe roluri. Cortina, care ar trebui să despartă simbolic lumea de scenă, e suprimată. Așa începe *Hamletul* lui Vlad Mugur: cu amăgirea că ar fi o repetiție, adică un etern șantier regizoral într-o scenă ce e, la rândul ei, un șantier plin de unelte și var. Căci, nu-i așa?, lumea întreagă e o scenă, iar actorii sîntem noi.

Întregul spectacol al lui Vlad Mugur este scos de sub zodia – convențională – a nobleței răsuflate cu care ne-au obișnuit atâtea montări, de aici și de aiurea. *Hamletul* lui Vlad Mugur e un mare spectacol al morții: al morții urâte, murdare, umede, fără sens. Nu degeaba *Duhul* chiar iese, fumegând și cu veșminte murdare, din mormânt, iar din el curge, la fiecare geamăt, un lichid albicios, care îi maculează și mai tare veșmintele.„Să vină ce n-a fost nicicând!/ Să vină un om din mormânt", versul teribil al lui Celan mi-a venit instantaneu în minte uitându-mă la *Duhul* nevorbitor, dar nu mut – el nu vorbește, el doar scoate un vaiet din gâtlej, vaiet pe care singur fiul i-l înțelege și „traduce" –, care se mișcă, împrăștiindu-și scursorile morții pe scenă.

Spectacolul lui Vlad Mugur ne pune în fața unui decupaj regizoral de o economicitate maximă. Și perfectă. Totul durează doar două ore și patruzeci și cinci de minute, rămânând perfect de înțeles pentru orice spectator, chiar și pentru acela care n-a citit piesa și n-a mai văzut-o niciodată jucată.

Viziunea din care iese acest spectacol este una organică, personală, de o reală originalitate. *Hamletul* lui Vlad Mugur e, așa cum spuneam mai înainte, un mare spectacol al morții și, totodată, o problematizare – cu mijloace pur scenice – a condiției și naturii artei. E un spectacol al morții nu numai pentru că toți mor – ăsta e, la urma urmelor „meritul" lui Shakespeare – ci pentru că Vlad Mugur pune spectacolul în fața morții urâte. *Duhul* care iese fumegând și murdar din mormânt, împrăștiindu-și pe scenă lichidul putrefacției, e, s-o recunoaștem, de un realism izbitor: nu te poți opri să te gândești că, la două luni după moarte, un cadavru – inclusiv cel propriu – zemuiește. Apoi, după secvența teatrului în teatru, *Hamlet* și *Duhul-cadavru* dansează pe scenă un „dans al morții", de fapt, un fel de „bătută", executată în ritmul îndrăcit al loviturilor de ciomege pe lemnul scenei. Moartea – ne spune Vlad Mugur – e un fapt urât și murdar, chiar dacă e inevitabil. Și nici viața nu e chiar frumoasă.

În al doilea rând, spectacolul este o meditație asupra artei și condiției ei.

Dacă spectacolul începe ca o repetiție, ca un șantier regizoral într-o Danemarcă-șantier de construcții, și se transformă în reprezentație propriu-zisă pe nesimțite, în schimb, teatrul în teatru, adică reprezentația *Cursa de șoareci* a actorilor, e montat cu absolută seriozitate, actorii recitându-și rolurile neșarjat, cu gravitate și sentiment; ei sînt puși nu să joace, ci să trăiască. Căci arta, ne spune Vlad Mugur, trebuie să cuprindă, să conțină și să salveze ceea ce este bun și autentic, ceea ce este uman și înalt din viață.

O surpriză a spectacolului a fost pulverizarea celebrului monolog hamletian „A fi sau a nu fi" într-un coral pe care i-l spun lui Hamlet actorii și curtenii, pe un ton firesc, de conversație menită să-l consoleze pentru dilemele sale existențiale. Marea meditație hamletiană asupra morții și vieții se transformă, prin acest artificiu regizoral, într-o problemă a tuturor, căpătând un aer de înțelepciune anonimă și comună: „asta e, nu știm ce e cu moartea și cu viața de apoi, asta e, toți ne temem și toți ne întrebăm, consolează-te că sîntem toți în fața aceleiași spaime, a aceleiași probleme", pare a spune secvența în care actorii și curteniii se rotesc în jurul prințului și îi spun – uneori de pe paginile de rol, semn că nu e doar o învățătură comună, ci una tezaurizată în scris, în artă –, într-o polifonie consolatoare, frânturi din ceea ce la Shakespeare e marele monolog „A fi sau a nu fi".

Spectacolul lui Vlad Mugur este unul extrem-contemporan. Viziunea regizorală, scenografia, costumele, banda sonoră a spectacolului (foarte laconică, de altfel, constând în sunete de șantier, un cântecel de flaut și încă unul-două momente) sunt de azi. Nimic „de epocă", nimic romantic, nimic de demult și de nerecunoscut. Nimic solemn. Ca spectator, vezi obiecte familiare și asiști la trăiri pe care le cunoști: dragoste, gelozie, ură, invidie, remușcări, îndoieli, indecizii, spaime, cupiditate. Urmând detalii din textul shakespearean care au fost escamotate în montările înălțător-romantice ale piesei, Vlad Mugur face un spectacol în care urâțenia, grotescul, derizoriul predomină. Și, în mod paradoxal, ajunge la tragic prin aceste mijloace neortodoxe. Neobișnuite, dar, vai, atât de familiare, căci sunt mediul nostru cotidian de viață. Un tragic al zilelor noastre, un tragic camuflat în grotescul și derizoriul vieții de zi cu zi.

Există, în acest spectacol de mare forță, multe momente foarte puternice: apariția *Duhului*, „dansul morții", monologul „A fi sau a nu fi" transformat în polifonie, duetul *Rege–Hamlet* (când *Tatăl nostru* rostit de *Rege* și intențiile ucigașe ale lui *Hamlet* se suprapun, se amestecă etc.), scena curtării *Ofeliei*, „*Cursa de șoareci*" etc. Este însă și o scenă în care frumusețea și grotescul se îngemănează: scena groparilor: și, oho, pe scenă chiar e un mormânt, umed, ca toate mormintele, acesta plin cu lapte de var și cu cranii-măști, teatral foarte reușite (craniul lui *Yorick* i-ar fi plăcut lui Cioran, căci sare ca o minge); și in acest mormânt se bălăcesc groparii, *Laerte, Hamlet, Regina*, într-o enormă murdărie, căci viața și moartea sînt și așa: umede, murdare. În acest mormânt al *Ofeliei, Ofelia* intră: și-apoi

e condusă afară, prin sală – Ruxandra Cesereanu observa, după spectacol, că asta i-a dat senzația că morții suntem noi, cei din sală; ei bine, scena aceasta, în care groparul o conduce, delicat, pe feminina *Ofelia* afară, e de o sfâșietoare frumusețe. Cum frumoasă e și scena duelului, recompusă din spade, măști, replici, în vreme ce duelgiii stau nemișcați la masa grea de pocaluri. Masă ce devine podiumul morții lor și, în final – unul cumplit prin derizoriul său, căci *Fortinbras* e un copil, o marionetă docilă în mâna curtenilor –, podiumul proclamării noului rege.

E uimitor că acest spectacol – ce valorează cât o întreagă bibliotecă filosofică burdușită cu tratate despre moarte și despre artă – a fost realizat la Cluj; căci e un spectacol de mare capitală.

Cu dragoste,

Marta PETREU.

Reprodus după revista „Apostrof"
Anul XII, nr. 7-8 (134-135), 2001

Doina MODOLA

Vămile lui Hamlet

Hamlet de William Shakespeare l-a urmărit pe Vlad Mugur ca o permanentă fascinație de-a lungul întregii cariere. A montat piesa la începuturile sale, în 1958, la Naționalul craiovean, în vremea ofensivei teatralizării, cu o trupă foarte tânără, aceea a „generației de aur": Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici, Constantin Rautchi, Amza Pellea. A urmat o sinistră cabală. A pus-o în scenă din nou, în 1971, cu Ion Marinescu, Silvia Popovici, George Motoi, la Teatrul Național din Cluj, unde, în cei șapte ani de directorat a adus anvergura marii arte. Suspendarea repetițiilor după celebrele teze, semnal al reinstaurării terorii în cultură, a contribuit la decizia sa de a emigra. A revenit la Cluj după treizeci de ani, însoțit de echipa de colaboratori de elită, care i-a încununat reîntoarcerea în țară: Helmut Stürmer, Lia Manțoc, Ilona Járro-Varga, alegând *Hamlet* ca rostire de sine la marea ieșire din scenă.

Prințul danez este pentru Vlad Mugur un *alter ego.* Cufundat în căutări, a convertit piesa în loc al exercițiului ființei. Al Teatrului ca mod de a trăi.

Plasând montarea din 2001 în zona unei asceze ostentative și a unui provizorat simbolic, Vlad Mugur și-a asigurat o distanță fertilă față de marea partitură shakespeareană, respingând ferm încărcătura ei de teatralitate aluvionară. S-a deliminat de viziunile politizante, de istorismul abundent, dar și de actualizările precise. Prin vivisecție necruțătoare, a răzbătut spre esența cea mai pură, vibrantă a întâmplării. Din multipla ofertă shakespeareană, a ales să privilegieze subiectul, abordându-l în spirit de frondă și dezbrăcându-l de

podoabe. A rupt-o cu eufoniile îmbelşugate, cu stratul păstos de teatralitate barocă şi a estompat formulele celebre. A suprimat şi a reordonat scene, comprimând desfăşurarea la mai puţin de trei ore. Camuflat în veşminte contemporane, nepretenţioase, spectacolul a dezghiocat miezul adânc al dramei, recuperând jocul tremurător, incert al clipei. A degajat dialogul între lumile paralele, între viaţă şi moarte, într-un mod fizic aproape. Fizic şi metafizic, în acelaşi timp.

A dezgolit adevărul arhetipic al eroului, evadat de mult din lumea ficţiunilor, făptură torturată şi dublu al fiecăruia din noi. Printr-un brechtianism *sui generis*, a alungat patetismul, acutizându-i, însă, rece, zbuciumarea. A restrâns deliberările şi a accentuat contradicţiile. A convertit trupa în simbol şi protagonist. Actori pe scena lumii, interpreţii intră în felurite roluri şi se prezintă ca actori, punându-ne în faţă oglinda alterităţii.

Pe cumpăna subţire a unei metafore nonconformiste, Vlad Mugur a construit un eseu despre viaţă şi despre moarte, despre artă şi despre adevăr, despre nou şi despre vechi, despre poncif şi despre originalitate. În veşnicul şantier al capodoperei, regizorul înalţă un eşafodaj mereu perisabil, ca existenţa însăşi. Ispiteşte spectatorul să producă înţelesuri, să privească *altfel*, discernând noi raporturi şi învestiri de sens. Concepându-şi montarea ca o structură de înglobări revelatoare, a încadrat-o în vechiul topos al *teatrului în teatru*, ca veşnică *repetiţie* a unui scenariu fondator. Şi-a definit spectacolul, în spaţiul utopic unde teatrul este nesfârşită elaborare neastâmpărată, inventivă, *vie* pentru că explorează. E lucru în desfăşurare, iar nu sistem finit. Mişcarea, libertatea, accidentul, schimbarea, intră sub harul vieţii şi al devenirii, ca neîncetată consacrare a viului.

În sala luminată, îmbrăcaţi în haine de stradă, privindu-ne în ochi cu insistenţă, actorii Melania Ursu, Anton Tauf, Elena Ivanca, Bogdán Zsolt, Radu Bânzaru, Emanuel Petran, Dan Chiorean – îşi citesc pe foi eterna partitură, înaintând agale spre tăblia scenei. Nu recitând, ci doar articulând cuvinte. Scena descoperită integral îşi deconspiră măruntaiele: structuri improvizate, decoruri înjghebate şi, despuiat de aura iluziei, „lucrat" la masă, alb, neutru – textul nud. Din sală izbucneşte *Hamlet* şi se prăvale furtunos în fosă. Nimic sublim, nimic înălţător.

Apoi, lectura e „lovită" de teatru. *Duhul* morţii produce comoţia generatoare, induce Teatrului viaţă. Cu tot panaşul său de artificii şi efecte, sub pasta evidentă de trucuri şi grotesc, *Duhul*, mustind de sucuri descompuse, aduce zvonul nefiinţei. Cu fiecare vaiet îngheţat – căci vorbe nu se aud – montează drama şi lansează tema majoră. Moartea apare ca degradare dezgustătoare a cărnii într-o primă vamă. Apoi, pe măsură ce cuprinde totul, cade treptat în deriziune.

Subminând rostirea poetică şi înflăcărarea inspirată, Vlad Mugur a instaurat simplitatea ageră şi directeţea severă. A vrut un *Hamlet* viu, rebel, polemic şi necanonic, proteic şi tensionat. Fixându-şi o mulţime de cenzuri a îngăduit ideea prin strungi extrem de strâmte, la vedere. Între citat şi insolit,

a balansat pe paradox, sfidând tabuuri și riscând temerități. Între simulacru și nebunie, hărțuit pe terenul ambiguu al extremelor și disperării, *Hamlet* declanșează o sumedenie de demascări, într-o lume care, prin factura ei, este a pândei și a iscodirii. Sceptic și prob, măcinat de îndoială, vânează dovezi, examinează fapte, pune la cale înscenări. Ancheta nemiloasă începe și se termină cu sine, fiindcă *Hamlet* urmărește adevărul absolut, izbindu-se necontenit de relativitate, viclenie și mistificare. Nescăpând de vechea înverșunare, își cântărește fiecare imbold și fiecare simțământ, descoperindu-se în permanentă culpă. De lipsă de simțire, insuficiență, inerție. Paralizat de deznădejde și stupoare, își reproșează firea slabă, dar nu se simte îndreptățit să pedepsească, de vreme ce durerea i se istovește în analize și suspiciuni.

Privat de superbele monoloage, distribuite trupei, dialogizate, Sorin Leoveanu – un Vlad Mugur uimitor de tânăr – dezvăluie curat pânda introspectivă și provocarea disperată. Acuratețea nesofisticată a întrupării se contopește în aceeași ființă a actorului: eroul, actorul, regizorul, spectatorul, înfăptuind – în contrast cu toate distanțările – misterioasa comuniune tragică.

Cu dăruire totală, concentrat, cu pieptul gol și sufletul în palme, Sorin Leoveanu, ca și *Hamlet*, joacă pe viață și pe moarte. Interogația, bufoneria agresivă, neliniștea, suspiciunea, avântul sincer și dezamăgirea se instituie ca proces și se restructurează neașteptat. Vibrația tensionată, recativitatea acută, crisparea dureroasă, fulgurată, tăcerile încărcate, se îmbină într-o precoce creație de vârf. Distribuția neobișnuit de tânără a spectacolului dezvăluie același adevăr fundamental: oricând omul e prea tânăr pentru a muri. Moartea însăși demonstrează absurditatea existenței, precipitarea o încununează. Hăituitor și hăituit, *Hamlet* își caută suportul de motivații crunte, care să-i justifice cruzimea răzbunării, să-i mobilizeze *fapta*. Încercând zadarnic să-și apere valorile lăuntrice, o îndepărtează pe *Ofelia* și, în loc s-o ferească de năprasnicele întâmplări, o azvârle cu sufletul zdrobit în mecanismul devastator. Pradă ușoară și supusă, folosită de toți, de tată, rege și curteni, traumatizată și agresată în jocul înscenărilor, fata ajunge să-și piardă mintea. Luiza Cocora conferă acestei evoluții o ascuțită implicare temperamentală, în tonul antipoetic, anticalofil, modern în care sălciile pletoase și florile gingașe au fost înlocuite în mizanscenă cu otgoane, bulgări de pământ, găleți.

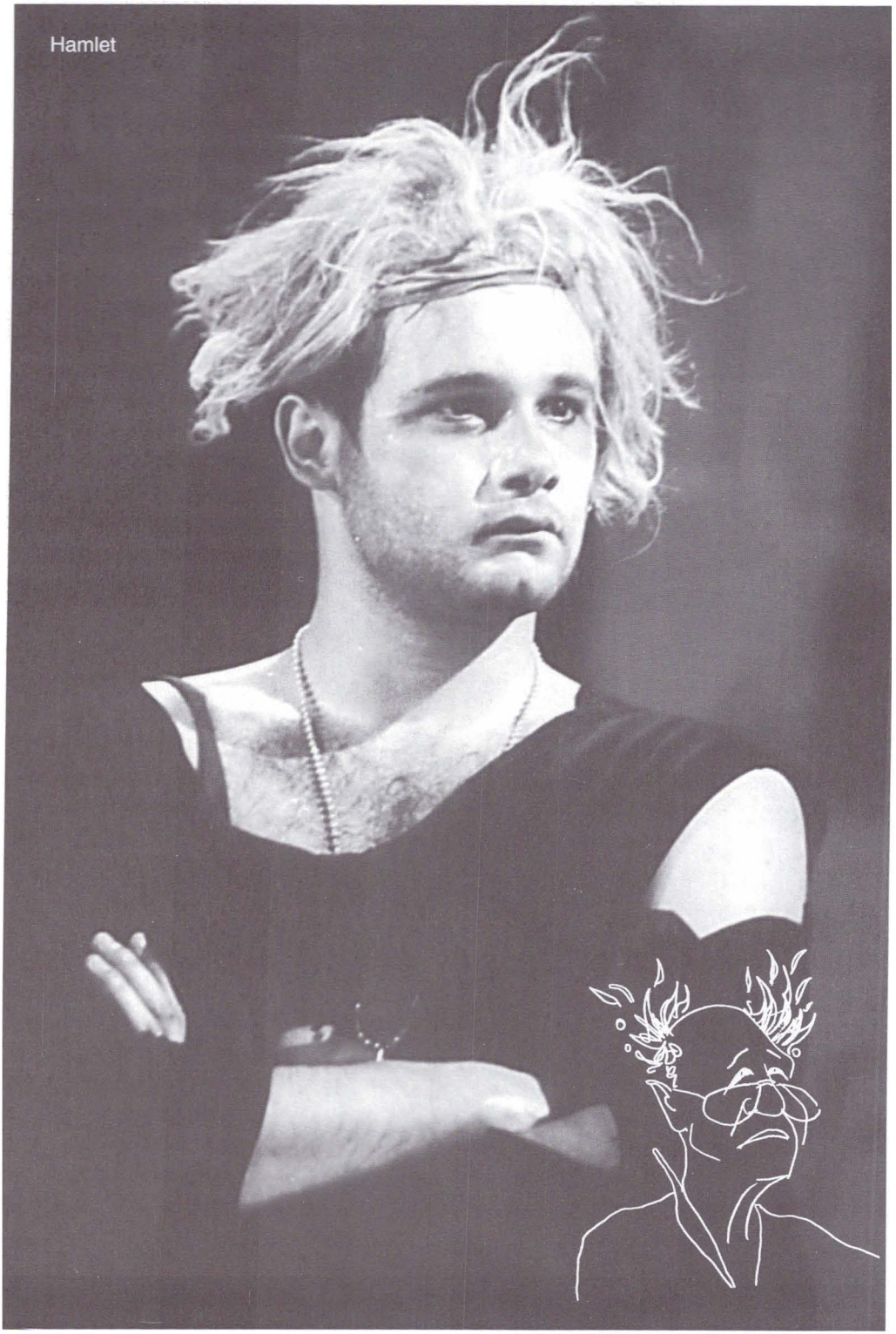
Mai mult decât trădarea tot mai vădită a *Ofeliei*, îl chinuie pe *Hamlet* patima *Reginei*. Fericirea fățișă ce intinează doliul, nesățioasă, atașată vieții dă naștere singurului resort de cruzime spontană a eroului. Imaginea senzualității materne alimentează o reacție de gelozie brutală, echivocă, în care se amestecă dezgustul și înverșunarea urii, răsfrângându-se dur și asupra *Ofeliei*. Doar în iatacul *Gertrudei*, *Hamlet* comite fără ezitare crima, suprimându-l, fără să vrea, nu pe *Rege*, ci pe *Polonius* (un Anton Tauf mobil, burlesc, divers). În versiunea lui

Vlad Mugur, scena aceasta, mult redusă, se produce la începutul dramei. Întreg rechizitoriul prințului, petrecut pe leșul lui *Polonius*, forțează sadic contactul epidermic cu răceala cadavrului și o face pe *Regină* să înțeleagă, prin oroare fizică, păcatul putred ce provoacă cerul. Elena Ivanca izbutește să-i confere *Reginei* o căldură vinovată și o vulnerabilitate răscolită ce îi răpește echilibrul și o împinge în gol. Repede scoasă din uz, învinsă, *Regina* se clatină confuz într-un hățiș ce o depășește. Se declanșează astfel rețeaua conflictelor interioare, alterând relația complice a cuplului incestuos. În această piesă, adesea acuzată că e rău scrisă, mecanismul dramatic funcționează implacabil. Marea demascare din scena *Morții lui Gonzago* (convertită măiestrit, spre invidia lui *Hamlet*, în tiradă, pantomimă, tragedie de actori cu faimă: Melania Ursu, Miriam Cuibus, tânărul Ruslan Bârlea) îl aruncă pe *Rege* în hăul disperării, trezindu-i conștiința fratricidului și accelerând vijelios urzelile criminale.

Momentul focal al spectacolului, marea farsă, pare să fie scena înmormântării. Fredonând un cântecel de petrecere, sau făcând paradă de pedanterie juridică și de filosofie, *Groparii* – Miriam Cuibus și Ruslan Bârlea – marchează cimitirul prin cruci, săpând apoi de zor un loc de veci. Stau la taclale cu defuncții, încondeind și vii și morți, înșiruind tigve grotești, ca niște măști de mucava și câlți. În mâzga fecundă, în lut, totul se amestecă de-a valma. În fermentațiile pământului se digeră, vindecându-se de viață și de trup, măreția și spaima, ticăloșia și identitatea. În capcana mocirloasă a gropii sunt prinși *Laerte* și *Hamlet*, încleștați pe trupul neînsufețit al fetei. Aici e *Cursa de șoareci*, acționată în avalanșă de spiritul distrugerii. În picioare, dezvăluind în protuberanțele pântecului pieirea unui șir întreg de regi, *Ofelia* defunctă balansează ca în transă „Să mori, să dormi? Să dormi, să mori?"). Apoi, condusă de *Gropar* ca de Chiron luntrașul, traversează hipnotic sala, lăsând în urmă agitația vieții și urme vagi de lut.

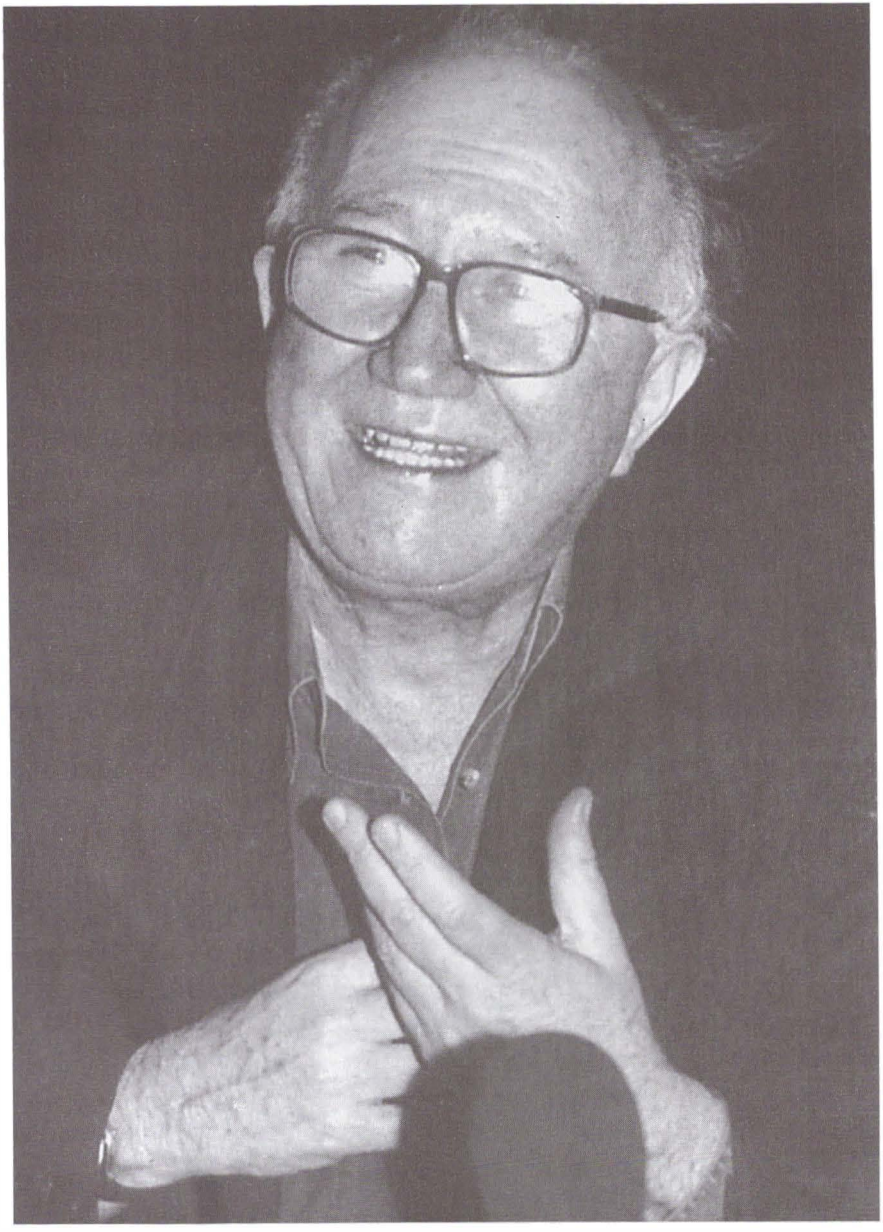
Fiecare inițiativă defensivă din partea vinovaților e un atac sângeros care strânge lațul și precipită nimicirea. Încolțit, *Claudius* – umanizat de Bogdán Zsolt – după ce a eșuat în câteva încercări de a-l ucide pe *Hamlet*, se va asigura de iscusința de spadasin a lui *Laerte*. Convocat de împăunatul *Osric* (Petre Băcioiu), duelul se consumă static, fără gesturi. Cu privirea țintuită în gol, actorii tragediei cad pe rând pe catafalcul mesei, în zgomot de metale și răsturnări de cupe. Culme a ironiei și relativității, acest măcel ce încheie cercul răzbunării, aruncă Danemarca, fără luptă, în brațele unui copil nevârstnic, marionetă și el a unei vechi răfuieli. Piere un neam, piere o lume, iese victorios absurdul și hazardul.

P.S.: *Când Vlad Mugur a decis ieșirea la rampă tocmai în octombrie, mă întrebam dacă gestul – simbolic, ca tot ce întreprindea – era un târg cu viața sau un exercițiu al morții. Rezervându-și toate rolurile, regizor și învățăcel, Meșterul repeta, mântuit prin teatru, marea întâlnire.*


Hamlet

„De curând, mă-ntorceam plictisit, eu care nu mă plictisesc niciodată, de la Salzburg spre München. Acasă m-am aruncat în fața televizorului. Pe ecran, câteva perechi de tineri în doliu, dansau și cântau în coșciuge, se căsătoreau pe morminte. Dacă tot mă-ntorc mereu, poate mi-a fost dat să și mor la München. Ce frumos ar fi să mor, căsătorindu-mă, dansând cu soția mea pe morminte!"

(22 iunie 2000)



S-a stins în noaptea de 21 spre 22 iulie 2001, așadar, la München.

ET IN BASARABIA EGO...

Constantin PARASCHIVESCU

Niște voci într-o mare tăcere

Chișinău, 29 aprilie 2001. Ora 10... creatori și critici față în față. Titulatură sub care s-a desfășurat și întâlnirea de două zile organizată de Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău și Secția Română a A.I.C.T., cu vizionarea a trei spectacole. Parcurg lista participanților – 18 din România, 14 din Republica Moldova, plus actorii teatrului.

Înainte de oficialele cuvântări, o surpriză – ni se înmânează volumul *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935)*, schiță istorică de Leonid Cemortan. Mă bucur, pentru că aveam de gând să cer o precizare în legătură cu trecutul acestui teatru, despre a cărui inaugurare aveam date diferite; una, consemnată într-o vitrină din hol, cu fotocopia unui articol de ziar din 1920, alta, într-o foaie informativă care ni s-a dat, unde se spune că „actualul Teatru Național «Mihai Eminescu» a fost inaugurat ca Teatru Moldovenesc de Stat în anul 1933 la Tiraspol". 1920 sau 1933? E o confuzie pe care cartea mi-o limpezește, confirmând ceea ce menționează vitrina. „Constituit în 1920 ca Teatru Popular Municipal, susținut și de Ministerul Cultelor și Artelor, cu actori și regizori din Iași, București, Craiova, Chișinău, peste un an este reorganizat în teatru de stat, fiind subvenționat de Ministerul Cultelor și Artelor, căruia îi este direct subordonat" (pag. 241). Dar problema reală și dureroasă a acestui teatru este alta. „O anumită influență neprielnică asupra moralului și activității trupei a avut-o și faptul că pe parcursul anilor nu o dată a fost pusă problema existenței acestui teatru ca atare, pentru ca, în cele din urmă, să fie totuși desființat" (pag. 241–242). Cum volumul se oprește cu relatarea în 1935, ne întoarcem la foaie care specifică: „După sfârșitul celui de-al doilea război mondial, începe o nouă perioadă în activitatea acestui teatru, deja în noua capitală a Țării". Dar, prin ordin ministerial din 31 decembrie 1988, este din nou închis, ca să se redeschidă la 15 ianuarie 1994. O istorie sinuoasă, scrisă cu suferințe pe care numai o carte de *supraviețuire* ar putea-o reda.

În frumoasa sală a teatrului, luminoasă, cu un impresionant candelabru, ornamente aurii și scaune căptușite în roșu, e frig. Jumătate dintre replicile rostite pe scenă nu se înțeleg, acustică proastă. În turneele efectuate la București, Cluj, Craiova, le-am auzit foarte bine, deci nu e o chestiune de dicție deficitară a actorilor. Din 35 de premiere prezentate din 1994 până acum, Teatrul Național n-a primit subvenție pentru nici una. Atunci, cum funcționează? prin supraviețuire, iarăși? Anunțând viitoarele premiere – *Jucătorii* de Gogol și *Opt femei* de Robert Thomas – directorul Vitalie Cărăuș a ținut să aducă la cunoștință că de a doua zi teatrul încetează să mai existe, nemaifiind fonduri pentru salarii. Cineva i-a reproșat asta, socotind că nu e o problemă care privește critica. Dar

cum nu e? Luciditatea şi îngrijorarea celui ce ştie că n-are cum să-şi plătească oamenii, nu e de luat în seamă? A fost o întâlnire protocolară a unei părţi din delegaţia noastră cu ministrul culturii de la Chişinău, în prima zi a vizitei; s-a discutat oare asta? După ecourile bunei impresii, se pare că nu. Ce sfaturi să dai unui colectiv de actori care „joacă cu sfinţenie, nu pentru bani", cum spunea un tânăr coleg (Octavian Saiu), ca să mai supravieţuiască? Am văzut în holul teatrului – O, Doamne! – o urnă de sticlă cu o inscripţie care îndemna publicul să contribuie cu ceva pentru continuarea unui spectacol *Ivan Turbincă*; trei-patru hârtii de un leu şi ceva mărunţiş în cutie. „Luptaţi pentru drepturi, cu ministerul, cu autorităţile", îi îndemna preşedinta secţiei noastre, Ludmila Patlanjoglu. Ceea ce vor face, desigur. Cu eroism – că „e un eroism să mai existe teatrul", cum spunea cu durere directorul.

Sunt multe firme în limba română în Chişinău. Şi multe afişe. Dar pe zecile de tarabe cu cărţi şi reviste de pe stradă, nici una în limba română. Cu tristeţe, secretara literară Larisa Turea menţiona că „zidul n-a dispărut în mentalitate" acolo, e un mediu „de agresivitate împotriva culturii române" şi existenţa oamenilor de artă şi litere din acest segment spiritual e echivalentă cu a „naufragiaţilor de pe *Titanic* care n-au învăţat să înoate nici la a treia generaţie". Va învăţa a patra, care umple sala Teatrului Naţional acum, cu entuziasmul şi curiozitatea tinereţii? care iubeşte şi-şi admiră actorii? Care aplaudă în picioare, cu strigăte spontane de admiraţie şi mulţumire, la sfârşitul reprezentaţiilor? E un semn. O aparenţă.

Am primit, la încheierea colocviului, două volumaşe de buzunar ale unor dramaturgi tineri: Irina Nechit , *Proiectul unei tragedii* şi Dumitru Crudu, *Crima sâgeroasă din Staţiunea Violetelor*. Ambele, din colecţia „Cântăreaţa cheală" a editurii ARC, Chişinău. „Un poetastru din oraşul nostru, care mătură acum frunzele de pe trotuar", se autodefineşte maliţios Dumitru Crudu în piesă, unde etalează reale însuşiri de viziune şi construcţie riguroasă, în spiritul unui absurd cultivat de Matei Vişniec. Irina Nechit desface cu volubilitate şi fantezie subtilă petalele colorate ale unei poveşti de iubire actuale, care s-ar putea sfârşi tragic, nemeritat, dintr-o floare cu respiraţia culturii umaniste şi luciditatea ascuţită a realităţii. „M-am născut într-o ţară unde oamenii nu trăiesc , ci se descurcă", zice ea (pag.7); „nouă, celor de la Chişinău, ne lipseşte *arta conversaţiei*" (pag.8). Ce să -i spun? Că noi avem în exces? „Ai observat cât de repede îmbătrâneşte populaţia noastră în ultimii ani?" (pag.34). Eu, noi, nu – în două zile. Dar am reţinut afluenţa de tineri la spectacolele pe care le-am văzut, prospeţimea şi frumuseţea perechilor de pe bulevardul larg cu castani din centrul oraşului, seva de autentică artă împărtăşită de exemplele dv. de autori dramatici, mi-a plăcut nespus singurul termen neaoş mai ciudat, pe care nu l-am înţeles imediat, din textul Irinei, „însureşte", de la „a însuri", a încărunţi, l-am echivalat cu *a însura*, şi mi-am zis că e un semn, o sămânţă de *însoţire*, de regenerare a unei spiritualităţi româneşti proaspete şi viguroase, pe un sol fertil în profesionalism (remarcat de Natalia Stancu, Ileana Berlogea, Doina Papp, Ludmila Patlanjoglu, Ion Parhon, Carmen Stanciu, Octavian Saiu), în ciuda unui context dificil şi ostil. La întrebarea tânărului din piesa Irinei, dacă sticla e pe jumătate goală, sau plină, eu răspund, precum Cassandra ei, că e pe jumătate plină. Chiar dacă asta înseamnă optimism dintr-o „rană îngrozitoare".

Oana BORŞ

Flori pe apa Prutului

Legătura cu lumea teatrală din Republica Moldova pare a fi, în ultimul timp, în destrămare. Vagi ecouri ne mai parvin din când în când: un fragment de imagine surprins de condeiul unui martor întâmplător, o prezenţă a vreunei trupe basarabene la un festival din ţară. Lucru ce se petrece din ce în ce mai rar, însă. Dar, care este starea sistemului teatral? Care sunt nevoile artistice sau materiale? Care sunt speranţele, împlinirile? Există tendinţe novatoare în arta teatrală? Înspre ce direcţie se îndreaptă dramaturgia? Rămân întrebări la care nu putem răspunde.

Entuziasmul care a marcat legătura dintre cele două universuri ce doreau, în urmă cu un deceniu, să devină părţi ale aceluiaşi întreg (la nivel de sistem, dar şi ca unitate spirituală) s-a tocit în timp. Au rămas lumi autonome, cu contacte sporadice. Dacă am căuta vinovaţi, am găsi, probabil: „starea de tranziţie" care ne afectează viaţa socială, şi economică. Ce păcat, totuşi, că pe apa Prutului mai plutesc, încă, florile unui pod neterminat...

Nevoia de comunicare, de întreg a rămas, însă. O demonstrează efortul Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" de a abate şi la Chişinău „caravana criticilor", iniţiată de Secţia Română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru şi de către UNITER, având de data aceasta şi suportul Ministerului Culturii şi Cultelor din România. O nevoie avidă, mărturisită de ei, locuitori ai unui spaţiu în care cultura şi limba română încep să fie refuzate de către autorităţi. În capitala Republicii Moldova nu ajunge nici un ziar românesc, ce să mai vorbim despre reviste de cultură, filmele din cinematografe sunt titrate în limba rusă, în librării cu greu am găsit cărţi de importanţă în limba română. Pe lângă aceasta, problemele financiare cu care se confruntă teatrele sunt majore. Într-un sistem în care sursele de finanţare de la buget sunt infime, în care preţurile la bilete sunt de-a dreptul prohibitive (între 5% şi 15% din salariul mediu), managerii teatrelor trebuie să-şi pună imaginaţia la lucru pentru a găsi modalităţile de subzistenţă. Este şi cazul Teatrului „Mihai Eminescu", pentru care ameninţarea de a-şi închide porţile nu mai este una ipotetică, căci, în acele zile, ministerul a anunţat sistarea subvenţiei până la sfârşitul anului. O stare de nesiguranţă care planează, astfel, asupra unui teatru trecut, acum doi ani, printr-o altă criză, după plecarea directorului Sandu Vasilache şi destrămarea trupei. Un teatru care a reuşit, însă, să se refacă, angajând actori tineri, mare parte dintre ei absolvenţi de prestigioase şcoli moscovite ca MHAT, VGIK, „Şciukin", un teatru care într-o singură stagiune (1999–2000) a adus la rampă şapte producţii, repertoriul său numărând acum 11 spectacole. Opţiunea repertorială, fără a îmbrăca forma pe care un teatru „Naţional" o merită, este variată: de la *Cavalerul tristei figuri*, adaptarea lui Dale Wasserman

după Cervantes, regia Petre Bokor la dramaturgia rusă (*Capcana* după R. Iablonskaia, regia Anatol Durbală), de la Caragiale (*O scrisoare pierdută*, regia M. Fusu) la dramaturgia moldovenească (*Radu-Ştefan Întâiul şi ultimul*, de A. Busuioc, regia I.Todorov), de la cunoscuta piesă a canadianului M. Tremblay, *Cumetrele,* în regia lui Petre Bokor, la spaţiul sârb, *Asociaţia Femeilor emancipate din Belgrad* de B. Nuşici, regia V. Apostol. Trei dintre cele mai importante producţii, ale teatrului *Zbor deasupra unui cuib de cuci* adaptare de Dale Wasserman, *Un lucru caraghios s-a întâmplat în Forul Roman* de B. Shevelove şi L. Gilbert *şi Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin au fost prezentate în microstagiunea prilejuită de „popasul carvanei criticilor". Programul a mai cuprins şi o întâlnire cu ministrul culturii din Republica Moldova, prezentarea proiectelor UNITER de către directoarea executivă Aura Corbeanu, prezentare însoţită de invitaţia de a deveni membri activi ai Uniunii Teatrale din România (poate o nouă punte care începe să se construiască), precum şi un colocviu final, moderat de criticul Natalia Stancu.

Ultima premieră, *Zbor deasupra unui cuib de cuci,* adaptarea de Dale Wasserman după romanul lui Ken Kessey, a fost considerată un eveniment pentru că marchează prima colaborare cu o întreagă echipă românească de creatori. Este vorba de regizorul Mihai Lungeanu, alături de care au lucrat scenografa Anca Păslaru şi muzicianul George Marcu.

Textul piesei este, prin dimensiunea sa parabolică, o acuză la adresa societăţii, care refuză orice încercare de a depăşi media, în care dorinţa de libertate, ce poate încalcă uneori reguli mărunte, deranjează şi, drept urmare, trebuie sancţionată. Astfel, nonconformismul lui *McMurphy* este răsplătit cu o internare în ospiciu, o soluţie pe care eroul o preferă închisorii, de aici declanşându-se întreaga intrigă. Însă regizorul Mihai Lungeanu dă citirii sale scenice muchii precis trasate, vorbind despre o realitate trăită, la acest sfârşit de secol, în multe părţi ale lumii, despre falsa impresie a societăţii că poate decide asupra destinului ei. De fapt, la rândul ei, ea este condusă, din umbră, de un sistem dominator bine pus la punct. Spectacolul respiră, astfel, un aer de neputinţă şi inutilitate, căci cea mai infimă încercare de a aduce un element de normalitate este frântă, iar orice gest are în spate fiorul fricii. Potenţarea acestei atmosfere este dată de semnul scenografic şi universul sonor creat, care se îmbină cu gândul regizoral într-o ţesătură densă. Astfel, mobilitatea grilajelor rabatabile, dă pe lângă funcţionalitate scenică, o falsă impresie de deschidere. Ele sunt construite, însă, pentru a închide, a încarcera. Linia melodică sugestivă este întreruptă de intervenţii sonore care nu ne lasă să uităm că cineva, undeva, supraveghează. Eclerajul (lumină albă), microfoanele care distorsionază şi distanţează vocea umană (folosite de personalul medical în comunicarea cu bolnavii), construiesc un univers rece, ostil, în care umanitatea nu mai există, este uitată. Precuparea foarte amănunţită pentru atmosferă, pentru contextul care să releveze intenţia regizorală, face să se piardă

ceva: drama personajelor. În spectacol se creează contururi clare, dar fără consistență. Fiecare personaj are povestea sa, cu o dimensiune a suferinței. Relația specială care se naște între două lumi diferite, dar care, în esență, caută același lucru, relația dintre *Mc Murphy* (Igor Caras) și *indianul Bromden* (Vitalie Cărăuș) este, din acest punct de vedere, axa piesei. Însă, balanța se înclină spre Igor Caras care dă rolului său forță, dar în același timp face vizibil drumul pe care îl parcurge de la inconștiența agresivă din început la conștientizarea și asumarea din final.

Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre Forul Roman de Burt Shevelove și Larry Gelbart, muzica și versurile Stephen Sondheim, este spectacolul regizorului Anatol Durbală, pentru care, de altfel a obținut premiul de debut UNITEM, în 1999. Actor, absolvent al prestigioasei școli de teatru MHAT, Anatol Durbală a găsit mai potrivită pentru sine munca unui director de scenă.

Textul este construit după rețeta de succes de pe Broadway, având însă calități intrinseci venite din îmbinarea umorului scriiturii cu acțiunea dinamică, plină de suspans, a încurcăturilor aparent ireparabile cu *happy-end*-ul salvator, pigmentat fiind cu părți muzicale pe măsură. Cu atât mai mult cu cât parodiază lumea antică, în spiritul comediei latine.

Spectacolul are dinamism, ritm, punând în lumină capacitatea regizorului nu numai de a lucra cu actorul dar, mai mult decât atât, de a coordona mișcarea intregii trupe (soldați, sclavi, curtezane, eunuci). Se păcătuiește, însă, prin lipsa de măsură, capcană în care se poate cădea ușor mai ales într-o partitură care, prin structura sa, lasă loc inventivității, tentația facilului fiind mare. La aceasta se adaugă și scenografia plasată foarte aproape de limita kitsch-ului.

Dincolo de nereușite, montarea este o demonstrație a capacităților interpretative pe care trupa basarabeană le are. Astfel că Igor Caras (*Pseudolus*) face vizibilă deosebita înzestrare pentru comedie pe care o are. Îl secundează Sandu Leancă (*Hysterium*), un actor cu o mobilitate aparte și o expresivitate asemenea. Li se alătură: Angela Ciobanu, Leo Rudenco, Vitalie Cărăuș, Anatol Durbală, Vasile Zubcu, Tudor Patron.

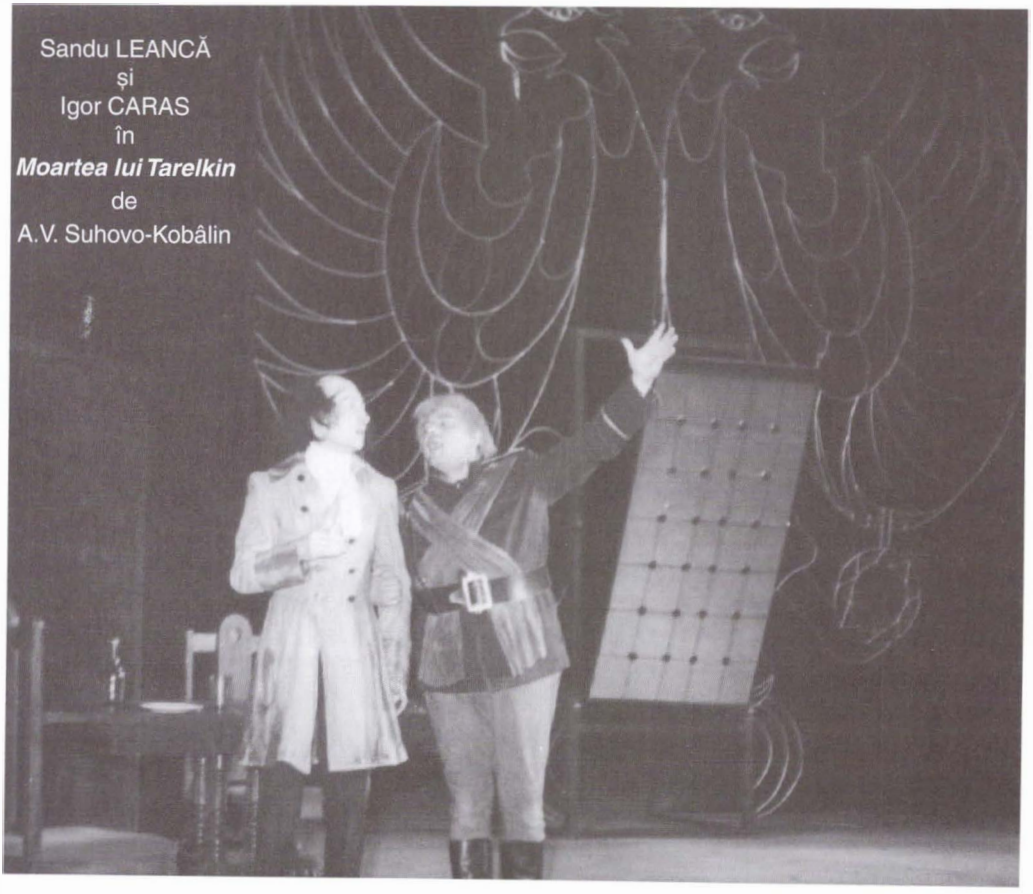
Moartea lui Tarelkin, este un pas înainte pe care regizorul îl face. Căci spectacolul pe textul lui Suhovo-Kobâlin are o acurateță a imaginii, o tușă pregnantă în înfățișarea scenică a fiecărui personaj și în aducerea spre lumină a relațiilor dintre ele, rod al comentariul regizoral subtil. Căci el creează o lume a dublului care atinge uneori limita absurdului, potențată fiind și de scenografia realizată prin alternanța oglinzi-plane/uși opace. O ironie fină, amară este prezentă tot timpul, pentru ca, în final, să facă loc suferinței pe care orice sacrificiu îl aduce.

Sacrifiicile pe care le cere arta sunt mari, se știe (salariul unui actor basarabean este de 226 lei moldovenești). Dacă însă unui artist i se ia și bucuria de a crea, ce-i mai rămâne? Ce le rămâne și ce ne rămâne? O întrebare la care cei în drept ar trebui să se gândesacă pentru că a pierde este mult mai ușor decât a construi.

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Zbor deasupra unui cuib de cuci **de Dale Wasserman după Ken Kessey. Versiunea scenică și regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Anca Pâslaru, Muzica George Marcu. Distribuția: Igor Caras, Vitalie Cărăuș, Ion Mocanu, Ghenadie Gâlcă, Nicolae Darie, Oleg Grudco, Tudor Patron, Vasile Zubcu, Vladimir Cobasnean, Victor Drumi, Leo Rudenco, Gh. Butucea, Dumitru Mamei, Ion Sandu, Sandu Brăilă, Nicolae Ghereg, Nicu Suveică, Iurie Negoiță, Ilie Todorov, Angela Cărăuș, Viorica Chircă, Mihaela Strâmbeanu, Angela Ciobanu.**

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Moartea lui Tarelkin **de A.V. Suhovo-Kobâlin. Regia: Anatol Durbală. Decor: Petru Bălan. Costume: Stela Verebceanu. Cu: Ion Mocanu, Sandu Leancă, Nicolae Darie, Igor Caras, Nicu Suveică, Sandu Brăilă, Oleg Grudco, Victor Ciutac, Boris Cremene/Răzvan Paveliu, Tudor Patron, Angela Ciobanu, Dina Cocea, Vasile Zubcu, Ion Sandu, Ghenadie Gâlcă, Dumitru Mamei.**

Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău – Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman **de Burt Shevelove și Larry Gelbart. Regia: Anatol Durbală. Decor: Petru Bălan. Costume: Stela Verebceanu. Coregrafia: Teodor Rădulescu. Dirijor: Andrei Dmitrovici. Cu: Anatol Durbală, Angela Ciobanu, Leo Rudenco, Sandu Leancă, Igor Caras, Vasile Zubcu, Vitalie Cărăuș, Tudor Patron, Doriana Zubcu, Mihaela Strâmbeanu, Cornelia Maros, Doina Severin, Natalia Lungu, Veronica Cozlovschi, Sandu Decuseară, Nicu Suveică, Sandu Brăilă, Gh. Butucea, Ghenadie Gâlcă, Igor Melnic, Petru Ciobanu, Eugen Rusu, Valeriu Pahomi, Dumitru Mamei.**



Sandu LEANCĂ
și
Igor CARAS
în
Moartea lui Tarelkin
de
A.V. Suhovo-Kobâlin

Igor CARAS în ***Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman*** de Burt Shevelove și Larry Gelbart

Igor CARAS:

„Lacrima, râsul, să vină din suflet"

Igor CARAS: Sunt din Bălți, născut în 1966. Am absolvit școala-studio MHAT în 1992, la Moscova, am revenit în Moldova, am lucrat jumătate de an aici, la Teatrul Național, a fost un incident și am plecat la Bălți, de unde sunt de baștină. La Bălți am lucrat patru ani la Teatrul Național „Vasile Alecsandri", după care m-am dus iarăși la Moscova și am lucrat un an în Teatrul Evreiesc „Shalom". Apoi am revenit, la invitația domnului Anatol Durbală, pentru acest musical, *Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre Forul Roman*, rolul Pseudolus. Deci, din '97... nu, '98, lucrez la Teatrul Național „Mihai Eminescu" și paralel la Teatrul „Luceafărul", prin contract.

Constantin PARASCHIVESCU: *Și la Teatrul de varietăți „Olga Ciolacu"?*

I.C.: La Teatrul de varietăți am fost invitat chiar de soțul doamnei Ciolacu, nu de dânsa, că nu m-a cunoscut. Soțul dânsei, care e și impresarul teatrului, m-a văzut într-un spectacol și m-a invitat. Doamna Olga întreba: „Cine-i ăsta, că nu-l știu?"... „Lasă, lasă, că o să-l vezi." După prima repetiție, îi spune: „Victor, ăsta-i Ivan Turbincă!". Și sunt nespus de bucuros că m-a apreciat Constanța și critica română (notă: domnul Igor Caras a primit Premiul de interpretare masculină, împreună cu Florin Zăncescu). Eu am mai multe premii, și din Praga și de aici, din Moldova, dar premiul ăsta a fost pentru mine foarte însemnat, fiindcă este

primul premiu românesc pe care l-am primit. Şi de asta am şi lăcrimat, că, uite, totuşi Ţara m-a acceptat. Asta a fost o bucurie.

C.P.: *Şi în musicalul cu „Ivan Turbincă" şi în cel de aseară jucaţi şi cântaţi...*

I.C.: Da. Eu am făcut doi ani de universitate pedagogică, facultatea de muzică. Am absolvit anul doi şi tocmai atunci erau afişele care anunţau că se dă concurs la Moscova, la actorie. Şi am plecat.

C.P.: *În afară de rolurile din „Scrisoarea pierdută" şi din cele trei spectacole pe care le-am văzut noi aici, în ce alte spectacole aţi mai jucat?*

I.C.: Am jucat în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec; în '94 am luat Premiul pentru cel mai bun rol masculin. Înainte de asta, am jucat în *Vioara lui Rotschild* de Cehov, în '92, când am luat premiul de interpretare la Praga. Apoi, *Desfacerea gunoaielor*, *Jobenul*, *Căderea Troiei*, *Lysistrata...*, la Teatrul „Luceafărul", *Dragoste pe timp de ciumă*, *Înţeleptul* de Ostrovski; la Naţional sunt tigrul Shere Khan din *Copilul junglei*, *Cavalerul tristei figuri,* unde îl joc pe *Padre*.

C.P.: *Padre? Credeam că Sancho Panza ...*

I.C.: Nu, nu, Padre. Un rol micuţ, dar... cum se spune, nu-s roluri mici. Acum montăm *Jucătorii.* În perspectivă, fac un monospectacol cu un regizor foarte bun, *Contrabasul.* Ştiu că l-a jucat cândva marele actor Radu Beligan.

C.P.: *L-aţi văzut în „Contrabasul"?*

I.C.: Nu l-am văzut, am auzit. Mi s-a dat traducerea în limba rusă, eu lucrez cu un regizor rus şi aş vrea să am traducerea românească. Nu e. Am căutat prin nişte oameni de încredere şi mi s-a dat textul tradus de Radu Beligan. Dar dumnealui a scurtat foarte mult din piesă, ca pentru dânsul, şi de-aia caut... şi dacă n-o să găsesc, am să invit un traducător român să-mi facă traducerea întregii piese. Pe urmă, ce-ar fi de scos, am să scot şi eu. În octombrie va fi aici la noi festivalul „One man-show" şi sper să dea Domnul să ies cu această bucată. Mi-am cumpărat şi contrabas. Eu cânt la acordeon, pian, saxofon, chitară, dar acum învăţ contrabasul. Şi e foarte greu. Dar până în toamnă reuşesc.

C.P.: *Ştiu că şcoala de teatru de la Moscova e renumită. A fost şi înainte, e şi acum. Ce-aţi învăţat în mod special dumneavoastră de la şcoala MHAT-ului?*

I.C.: Eu cred că am învăţat un singur lucru, după părerea mea, principal: anume, că teatrul nu se joacă, se trăieşte. Mă strădui să-l trăiesc în fiecare rol, zi de zi, din nou, de parcă nu l-aş mai fi jucat niciodată. Spectatorul realizează asta. Sunt şcoli diferite de tehnică, de mijloace, dar cuvântul, starea, ideea, trebuie trăite. Lacrima, râsul, să vină din suflet. Asta m-au învăţat ruşii.

C.P.: *În studenţie, în şcoala de la Moscova, aţi jucat roluri de dramă?*

I.C.: Da, am jucat. În '92, când am jucat la Praga, la Festivalul internaţional al şcolilor de teatru, am jucat un rol dramatic în *Vioara lui Rotschild* de Anton Pavlovici Cehov, Iakov Bronza...

C.P.: *De Cehov? Dar ce piesă e asta?*

I.C.: Nu e piesă, e povestire. Regizorul a făcut dramatizarea. Sala plângea.

C.P.: *V-am întrebat asta pentru că pe dumneavoastră v-am văzut mai mult în roluri de comedie.*

I.C.: Da, sunt de acord. Păcatul regizorilor... basarabeni, să spunem. Dacă văd un actor într-un rol, îl ştampilează: „ăsta poate să facă asta, hai să-l dăm numai de-astea...". Şi, uite, mă bucur că domnul Lungeanu m-a distribuit în *Zbor deasupra unui cuib de cuci.* O spun sincer, la început mi-a fost foarte greu. Ne-am şi certat, zău! Am vrut să refuz rolul. Am fost la director, zic „domle, lumea l-a văzut pe Nicholson, a văzut spectacolul din Bucureşti, eu nu pot să..." – „linişteşte-te, lucrează". Şi, uite, m-a convins şi a ieşit ce-a ieşit. Asta e bine.

C.P.: *Mai simţiţi nevoia unei schimbări de registru, unui alt rol, de dramă să zicem?*

I.C.: Da, simt, simt, simt.

C.P.: *Şi... vine?*

I.C.: Nu ştiu. Ar fi *Contrabasul.* Eu cred că ăsta e. Acolo eşti singur, e monospectacol, ieşi şi faci... E o încercare.

C.P.: *Dumneavoastră aveţi succes, apariţiile dumneavoastră sunt întâmpinate cu aplauze de public, chiar înainte de a spune prima replică, înainte de a şti cum e personajul pe care-l interpretaţi. Asta nu vă afectează un pic? Ce simţiţi din momentul în care aveţi publicul de partea dumneavoastră?*

I.C.: Devin liber. Cum spunea pedagogul nostru , principalul e să fii convins că placi publicului. Din momentul când eşti sigur că placi, fă orice, el te acceptă. Dar până la momentul acela, trebuie să munceşti.

C.P.: *Da, aşa e.*

I.C.: Am avut o bucurie nemaipomenită după *musicalul* de-acum, când s-a apropiat de mine, aici pe scările teatrului, un tânăr de 16 ani care mi-a spus: „Domnu' Igor, vă mulţumesc pentru că am observat că în spectacolele dumneavoastră nu jucaţi, dumneavoastră trăiţi." Mersi! Dacă a spus-o copilul ăla de 16 ani, înseamnă că...

C.P.: *Eu mărturisesc că în „Moartea lui Tarelkin", un timp, mă rog, un minut, două, nu v-am recunoscut. Dumneavoastră aţi creat un personaj de un comic aparte – dincolo de machiaj, de perucă, de stomacul acela umflat ca un balon, sălta un balerin, cu o agilitate deosebită. Pentru asta vă intreb... faceţi şi exerciţii fizice?*

I.C.: Numaidecât. Asta e problema mea, îngrăşatul. Mama e plină, foarte plină, tatăl meu la fel, eu mă lupt cu asta zi de zi. Fac sport, alerg... şi chiar acum simt că m-am îngrăşat cu şase kilograme; dau jos zece numaidecât. Ăsta e ţelul meu, vara să dau jos zece kilograme.

C.P.: *Şi colegii dumneavoastră?*

I.C.: Mai mult sau mai puţin altfel. Actorul trebuie să fie în formă, că altfel...

C.P.: *Domnule Igor, ce vă doriţi?*

I.C.: (oftează) Îmi doresc să mă binecuvinteze Domnul Dumnezeu şi să mă apere de prieteni, că de duşmani mă apăr eu singur!

C.P.: *Mulţumesc foarte frumos!*

Constantin PARASCHIVESCU

Chişinău, 29 aprilie 2001

Anatol DURBALĂ:

„Scena pentru mine acoperă lipsa de sens"

Maria SÂRBU: *Microstagiunea organizată la Teatrul Național „Mihai Eminescu" a inclus și două spectacole pe care le-ai montat, acestea constituind experiența ta de până acum în regie, spectacole ce ar încânta, cred, și publicul bucureștean. Este vorba de musicalul „*Un lucru caraghios s-a-ntâmplat în drum spre forul roman*" și „*Moartea lui Tarelkin*". Cum a fost trecerea de la actorie la regie, știind că aceasta este în tradiția școlii moscovite pe care ai absolvit-o – ca un actor să încerce regie și invers, un regizor să joace pe scenă?*

Anatol DURBALĂ: Mai întâi aș vrea să spun că aceste trei spectacole pe care le-ați văzut aici la Chișinău nu reflectă exact starea teatrului nostru și nu pot fi o microstagiune. Eu sunt actor și nu voi înceta vreodată să fiu. Nu-mi imaginez acum ce m-ar face să renunț într-o zi să joc. Încercarea de a monta un spectacol mi s-a părut că va fi un lucru ușor, cu atât mai mult că am ales un text care, după părerea mea, necesita un efort artistic mai mic. M-am gândit că la un musical le va fi ușor și colegilor mei. Or, regizând și jucând alături de ei, m-am ciocnit ca de un zid. Aceste două spectacole ale mele sunt doar încercări firave de regie și nu mă consider regizor.

M.S.: *Totuși, două spectacole cu priză la public înseamnă ceva.*

A.D.: Slavă Domnului că înseamnă ceva.

M.S.: *Te-ar tenta să regizezi dramă?*

A.D.: Mi s-a părut ușor, dar nu s-a dovedit a fi ușor. Dramă sau tragedie? Comedia este o tragedie care s-a întâmplat nu cu tine. Ceea ce m-a interesat în *Moartea lui Tarelkin* a fost ideea nașterii și morții. Spectacolul s-ar fi numit mai bine *Nașterea lui Tarelkin*. Am tras concluzia că în această realitate ca să fiu adevărat ar trebui să mor, să dispar sau să mint pentru a fi crezut. Mă gândisem, de fapt la o dramă, iar pentru mine această creație e o dramă. Că se râde nu e rău, dar am dorit să se păstreze elementul dramatic. Îmi place drama, am jucat în astfel de spectacole, deși toți credeau că sunt un actor de comedie. Aș vrea să montez și dramă.

M.S.: *Ai fost plecat un timp în Statele Unite ale Americii. Cum poate fi caracterizată acea scurtă experiență?*

A.D.: Am vrut să fac școală de regie.

M.S.: *După școala de actorie de la Moscova.*

A.D.: Am simțit după aceste încercări regizorale că dacă doresc să continui am nevoie de școală. Am fost invitat în State, oferindu-mi-se și condiții, am fost admis, dar totul a depins de bani. Pe bursa care o primeam am putut rămâne acolo doar 11 luni. Totuși simt nevoia să studiez și regia, fapt demonstrat și de spectacolele pe care le-am montat.

M.S.: *De cât timp joci pe scena Naționalului din Chișinău?*

A.D.: De nouă ani.

M.S.: *Care au fost cele mai reprezentative roluri?*

A.D.: Profesorul Udrea în *Steaua fără nume*. Un alt rol care mi-a plăcut mult l-am jucat în spectacolul lui Petre Bokor *Cine are nevoie de teatru*. Aproape de suflet mi-a rămas și Yorick din *Hamlet*, în regia lui Alexandru Vasilache. Au fost mai multe roluri.

M.S.: *Din echipa Teatrului Național din Chișinău au plecat mulți actori, majoritatea în România, iar absolvenții facultăților de teatru de la București sau Iași veniți din Republica Moldova nu ajung în teatre basarabene. Tu simți nevoia să joci în altă parte?*

A.D.: Nu pot să-mi depășesc problemele ce țin de suflet. În momentul de față pentru mine nu e cel mai important lucru unde joc, la Chișinău sau București. Din punct de vedere artistic, îmi convine Teatrul Național „Mihai Eminescu". Aflându-mă aproape un an în Statele Unite ale Americii, am constatat că geografic plecând nu rezolvi problema.

M.S.: *Ce roluri ți-ar plăcea să interpretezi?*

A.D.: Foarte multe, printre care și *Iuda*. E un rol la care visez de mult timp. Cândva mi-a fost oferit pentru un film, dar s-au schimbat lucrurile și nu am mai jucat.

M.S.: *De ce* Iuda*?*

A.D.: Am altă părere despre acest personaj. Mi-ar fi plăcut să mint cu gura lui *Iuda*.

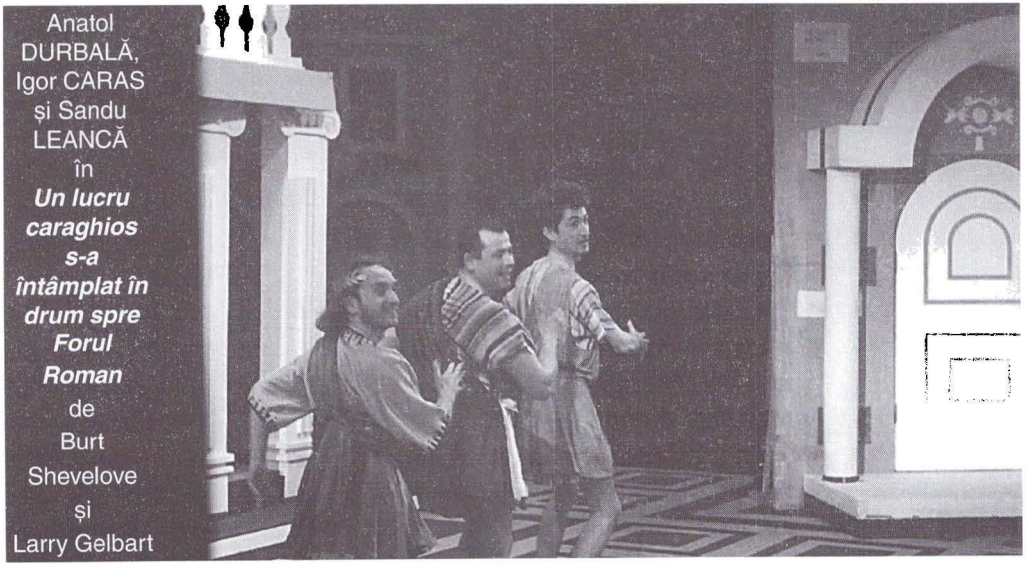
M.S.: *În ce curent teatral te-ai integra acum?*

A.D.: Într-un fel de suprarealism fantastic. În cele două spectacole ale mele nu mi-am propus așa ceva, însă poate pentru viitor. Oricum, încă nu mi-am spus cuvântul, încă nu mi-am demonstrat nimic. Contează foarte mult dorința de a face.

M.S.: *Ce îți dă scena?*

A.D.: Îmi acoperă lipsa de sens, mă face să cred că pot realiza ceva foarte important. În rest nu văd un sens pentru mine în această lume.

Maria SÂRBU



Anatol DURBALĂ, Igor CARAS și Sandu LEANCĂ în ***Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forul Roman*** de Burt Shevelove și Larry Gelbart

Vlad CIOBANU:

„Teatrul e singurul lucru important și serios cu care merită să te ocupi în lumea asta"

Vlad Ciobanu s-a născut pe 31 iulie 1967, la Florești, județul Soroca. A absolvit Școala de Teatru STUDIO a Teatrului de Artă MHAT din Moscova în 1991. Este căsătorit cu Lucia Pogor, actriță la Teatrul „Luceafărul" din Chișinău. Pe scena Teatrului „Luceafărul" a jucat roluri importante în spectacole precum *Regele Lear* și *Hamlet* de Shakespeare, *Macbett* de Eugen Ionescu, *Bădăranii* de Carlo Goldoni, *Don Juan* de Benoit Vitse (regia Mihai Fusu), *Surâsul nopții de vară* după Ingmar Bergman, *Înțeleptul* de A.N. Ostrovski, *Ciuleandra* după Liviu Rebreanu (regia Boris Focșa), *Dragoste pe timp de ciumă* după Grigori Gorin (regia Ilie Șaț), *Testamentul* de Gh. Urschi, *Doi cocori, două viori* de Gh. Urschi (regia Gh. Urschi), *Părinții teribili* de Jean Cocteau (regia Bogdan Ulmu), *Prințesa și porcarul* după H.C. Andersen (regia V. Cazani), *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale (regia Cornel Păvăloi). A montat spectacolul pentru copii cu piesa *Toți șoarecii adoră cașcavalul* de Gyula Urban. Ultimele unsprezece dintre spectacolele menționate se află în repertoriul actual al Teatrului „Luceafărul".

Costin MANOLIU: *Cum v-ați descoperit vocația pentru actorie?*

Vlad CIOBANU: În 1985, eram student la Bălți, la Institutul Pedagogic, Facultatea de Limbi Străine și am avut șansa să fiu invitat de către regizorul Emil Loteanu – realizatorul filmului *Șatra* – să joc rolul lui Eminescu în filmul *Luceafărul*. După apariția filmului, am hotărât să abandonez facultatea de engleză. În urma cutremurului care a avut loc în 1986 în Moldova, Rusia a acordat un ajutor umanitar Moldovei și a dat unui grup de tineri basarabeni ocazia să studieze la Moscova. Așa am plecat la Moscova, unde în 1987 m-am înscris la Studioul de Teatru care funcționează pe lângă MHAT – Teatrul de Artă, școală de teatru fondată

de Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski. Am devenit student la clasa lui Vladimir Bogomolov, profesorul celebrului Vladimir Vâsoțki și a altor mari actori ruși. Am avut și pedagogi mai în etate, care îi cunoscuseră nemijlocit pe fondatorii Teatrului de Artă. Tot anturajul de acolo îți aducea aminte de cultura rusească veche, care, din păcate, treptat, s-a mai degradat. După plecarea noastră de la Moscova, acești vechi profesori au murit și acum e de fapt o altă școală acolo. Eu am avut norocul să prind ultimul tren.

C.M.: *Care erau caracteristicile acestei școli de teatru, foarte respectată în România?*

V.C.: Desigur, se profesa cunoscutul sistem teatral al lui Stanislavski și într-o măsură mai mică *psiho-training*-ul lui Meyerhold. Se punea accent pe actoria psihologică, pe retrăire, pe aprofundarea sentimentelor personajelor. Se lucra de la 9 dimineața până la 12 noaptea. Se făceau minimum șase ore de actorie pe zi, pe parcursul a patru ani. Talentul, inspirația, sunt cuvinte pe care le-am uitat. Pentru mine actoria e ceva foarte concret: ce fac în scenă, de ce fac ceea ce fac, cum rostesc un text, cum spun un cuvânt, cum exprim o anumită emoție. Acest control, aceste repere le am când sunt pe scenă. Dincolo de ele, poate sau nu să coboare o energie, o stare care nu sunt prezente de fiecare dată.

C.M.: *Ce s-a întâmplat cu grupul de tineri actori basarabeni după ce a absolvit școala de la MHAT, ce s-a întâmplat cu Vlad Ciobanu?*

V.C.: Din nefericire, acea echipă care a fost concepută de profesorii noștri ca un posibil nucleu pentru un nou teatru, s-a destrămat. În Chișinău suntem doar cinci actori ai acelei promoții. Câțiva la Teatrul Național „Mihai Eminescu". La Teatrul „Luceafărul" sunt doar eu. Unii au rămas la Moscova, alții au abandonat teatrul. După absolvirea facultății am jucat un an la Teatrul „Eugen Ionescu", apoi m-am mutat la teatrul „Luceafărul", unde joc de nouă ani. Cred că am ajuns la o suprasaturație. Am jucat prea mult, întrucât am fost și sunt implicat în aproape toate spectacolele teatrului.

C.M.: *La București, actorii tineri se plâng că joacă prea puțin. În câte reprezentații urcă pe scenă Vlad Ciobanu într-o săptămână?*

V.C.: Într-o lună ajung și la 26–27.

C.M.: *Care sunt rolurile reprezentative în cei zece ani de carieră artistică?*

V.C.: Au fost multe. Mă opresc doar la rolurile titulare din *Macbett*, *Don Juan* și *Hamlet*, regizate de Mihai Fusu.

Valentin PROTOPOPESCU: *Se spune că pentru a fi actor e nevoie de o anumită nebunie, un anumit curaj aproape irațional, de a face ceea ce în viața de toate zilele oamenii nu sunt în stare să facă: să transpună visul în realitate. Sunt roluri care te invită la un anumit derapaj psihologic:* Hamlet, Puiu Faranga *din „Ciuleandra". Când rolul îi cere să devină straniu sau nebun în raport cu norma, actorul poate ține permanent sub control energia care trebuie să se transforme în ceva îngrozitor, terifiant?*

V.C.: E obligatoriu. Altfel ne-am lovi sau ne-am omorî efectiv partenerul. Dacă n-aș ști exact cum să arăt nebunia personajului, n-aș putea s-o joc. Există un autocontrol, chiar și atunci când „fur" spectatorul din realitate, din cotidian,

pentru a-l concentra asupra a ceea ce fac, a ceea ce se întâmplă în scenă. Momentele de nebunie sunt gândite și repetate mult timp.

V.P.: *Ca să minți cu convingere că ești nebun, pe scenă, implică măcar riscul de a fi nefiresc în rolul nebunului, nu?*

V.C.: E un alt fel de a gândi. Gândesc cu toată ființa, cu tot corpul. Mă bazez mai puțin pe text. Rolul e gândit până la o anumită fază, după care îl las să curgă și el se conturează, apare. Vine dintr-o zonă pe care mi-e greu s-o definesc. Nu e ceva care se poate explica. Probabil că dacă aș putea explica, n-aș mai putea juca.

V.P.: *Nebunia lui* Hamlet *nu e o nebunie clinică, care poate fi supusă unui diagnostic psihiatric sau psihologic, ci mai degrabă o nebunie superioară, o nebunie a înțelegerii de sus a vieții. Nebunia lui* Puiu Faranga *e de altă natură.*

V.C.: Nebunia lui *Hamlet* începe dintr-un joc, dintr-un sentiment de autoconservare și din dorința de a i se confirma adevărul pe care de fapt îl cunoaște. *Puiu Faranga* înnebunește dintr-un sentiment carnal, dintr-o patimă care vine din acea „Ciuleandră" pe care a dansat-o, pe care a trăit-o. Un ritm care trezește energii ascunse, care vin de departe, energii care ies la suprafață doar în anumite momente. El nu putea împăca nostalgia senzațiilor și simțirilor pe care le-a trăit în timp ce a dansat „Ciuleandra" cu răceala prezentului, a civilizației. O nostalgie a ancestralului, a originilor, a unei sacralități primordiale care s-a pierdut. În ziua crimei, Mădălina nu mai e cea cu care Puiu a dansat „Ciuleandra". El nu mai găsește în ea puritatea și energia de atunci, din timpul dansului, și comite actul necugetat al crimei. Apoi își pierde mințile, tocmai pentru că nu mai poate retrăi „Ciuleandra" împreună cu Mădălina.

V.P.: *După* Hamlet *sau după spectacolul cu „Ciuleandra", actorul Vlad Ciobanu iese de pe scenă afectat de acea stare a nebuniei pe care a jucat-o?*

V.C.: Am auzit de actori care au înnebunit. Eu încerc ca dincolo de scenă să nu iau nimic din personajele pe care le joc. Altfel, cine știe ce s-ar întâmpla cu mine în câțiva ani. Am avut un turneu cu *Hamlet* în Țară. Spectacolul dura trei ore și jumătate. La Bacău, am jucat două reprezentații. Între ele, doar zece minute de pauză. Am fumat o țigară, am băut o cafea mică și am intrat din nou în scenă. Acel al doilea spectacol cu *Hamlet*, la Bacău, a fost cel mai bun din viața mea. A fost ceva dincolo de oboseală, dincolo de lucrurile care fardau rolul. Fiind foarte obosit, am jucat ceea ce era esența personajului în spectacolul nostru și a fost bine. Ceva aproape de ceea ce numim cu ușurință inspirație, euforie, stare de grație. La finele celui de-al doilea spectacol am simțit o stare de eliberare.

V.P.: *Catharsis-ul?*

V.C.: Cred că da. În scenă am avut o stare aproape hipnotică, pe care din păcate n-am mai trăit-o de atunci. A fost o experiență unică în viața mea de 34 de ani.

V.P.: *Propria biografie sau o biografie reală poate contribui la construirea unui rol precum* Hamlet *sau* Puiu Faranga*?*

V.C.: Da. Ce s-a întâmplat în Basarabia în ultimii 60 de ani, ce s-a întâmplat în ultimii zece ani, nu e o nebunie? Revenirea comuniștilor la putere nu e o nebunie? Noi am trăit aici nonsensul încă de la naștere.

V.P.: *Atunci, aici, teatrul ar trebui să fie o terapie, să ofere un antidot contra nebuniei din viață, din societate.*

V.C.: Antonin Artaud a spus că, din nefericire, de-a lungul anilor, teatrul a devenit o simplă artă și s-a depărtat de originea lui primordială, care îl apropia de credință, de religie.

C. M.: *Care e interesul publicului față de oferta Teatrului „Luceafărul", întrucât are în repertoriu și spectacole pentru copii și tineret?*

V.C.: Publicul e destul de receptiv și generos cu noi. Ca peste tot, spectacolele mai puțin reușite n-au un public numeros, nu rezistă mult timp în repertoriu, cele bune se joacă ani de zile cu săli pline.

C.M.: *Există la Chișinău actori-vedetă, care atrag în mod special spectatorii, care indiferent în ce spectacol ar juca au un public al lor?*

V.C.: Desigur. Mă gândesc la Angela Ciobanu și Igor Caras de la Teatrul Național. Igor joacă și la noi, la „Luceafărul". Petru Vutcărău la Teatrul „E. Ionescu". De altfel, Teatrul „E. Ionescu" are un public al lui. Paradoxal, în ultima vreme n-are o sală proprie. De asemenea, bunul meu prieten și coleg la Teatrul „Luceafărul" – Gheorghe Pietraru, un actor excepțional, absolvent al școlii „Șciukin" din Moscova, în aceeași promoție cu Mihai Fusu și Petru Vutcărău. Chișinăul se poate lăuda cu mai mulți actori foarte buni. Problema noastră e alta. Sunt foarte puțini regizori de valoare, iar regizorii buni din alte părți costă mult. Nu avem bani pentru a invita regizori importanți nici măcar din România.

C.M.: *Există o literatură dramatică care vă atrage cu predilecție, anumite roluri pe care vreți neapărat să le faceți?*

V.C: În primul rând, marii autori clasici. Sunt o școală bună pentru orice actor, pentru orice teatru. Aici, la Chișinău, prea puțini directori de scenă au îndrăzneala să se apropie de textele lor. Cu ani în urmă, *Hamlet* montat de Mihai Fusu a fost un șoc pentru Teatrul „Luceafărul", care trăia un moment de inhibiție. A fost meritul lui Fusu, care a riscat. A ieșit un spectacol bun. N-aș vrea să specific numele unor dramatugi preferați sau anumite roluri. Piesa bună rămâne piesă bună indiferent dacă a fost scrisă acum 2400 de ani sau acum o săptămână.

C.M.: *Ce își dorește actorul Vlad Ciobanu, ce proiecte are?*

V.C.: În pofida unor spectacole bune, care se ivesc din când în când, viața teatrală din Republica Moldova trăiește într-o amorțeală. Teatrele s-au transformat în mici feude, unii directori de teatru – de multe ori oameni fără chemare pentru o astfel de funcție – sunt feudalii, iar actorii sunt iobagii care lucrează și îndeplinesc poftele și cerințele nejustificate ale conducătorilor instituțiilor teatrale, începând cu spectacolele și terminând cu contabilitatea. De curând, am trecut la o relație bazată pe un contract negociat cu Teatrul „Luceafărul". Mă săturasem. Mi se părea inadmisibil ca un actor care joacă roluri principale în 20–25 de reprezentații pe lună să fie recompensat pentru această muncă uriașă cu un salariu lunar de 40–50 de dolari, bani care nu-mi ajungeau nici măcar două săptămâni. Soția mea, Lucia Pogor, este tot actriță, avem și o fetiță, Ioana, are patru ani și,

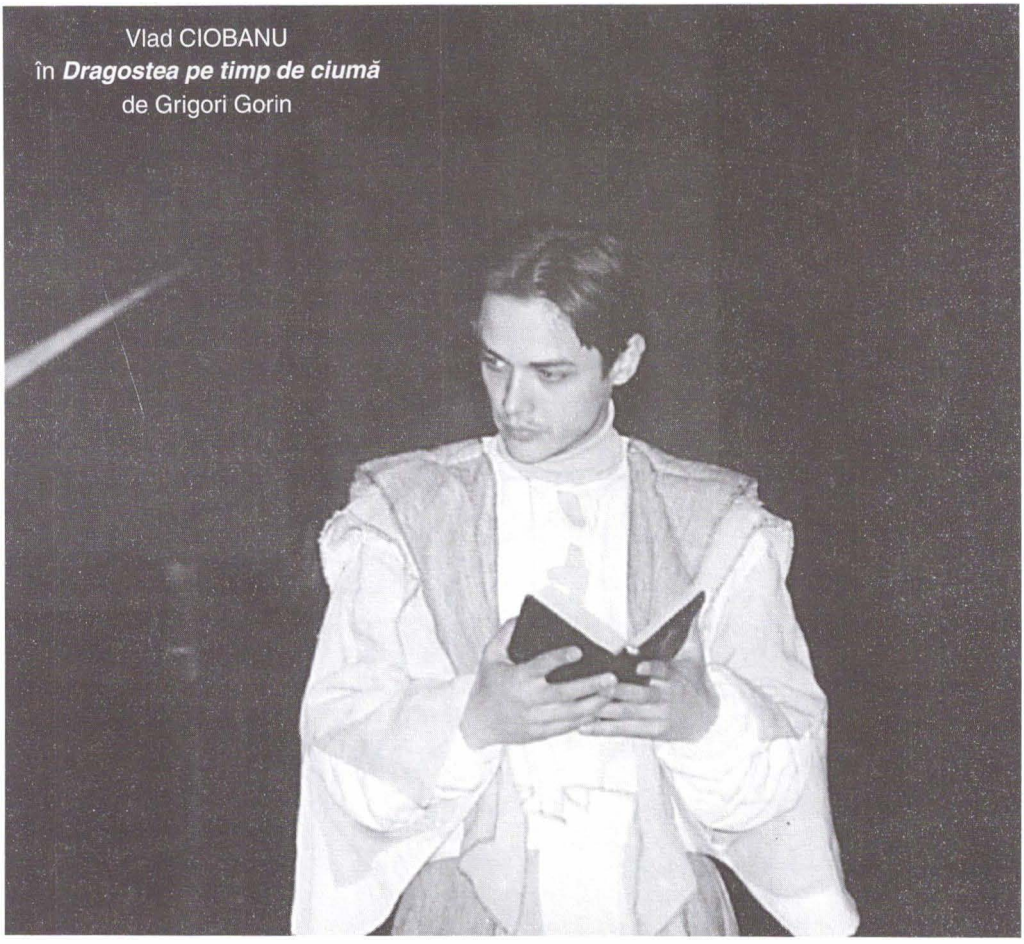
oricât de mult aş iubi teatrul, am nişte responsabilităţi faţă de familia mea. Această formă de contract negociat cu instituţia teatrală îmi dă posibilitatea unui câştig financiar ceva mai mare şi sper să-mi ofere şi libertatea de a putea colabora şi cu alte teatre. Mi-ar plăcea să colaborez cu un teatru bun din România. În noiembrie 2000 am fost martor al Festivalului Naţional de Teatru de la Bucureşti, am cunoscut mai mulţi regizori şi sper ca unii dintre ei să aibă nevoie de actorul Vlad Ciobanu.

C.M.: *Ce sens are teatrul pentru Vlad Ciobanu, acum la începutul celui de-al treilea mileniu?*

V.C.: Deşi, după părerea mea, criza este starea normală a teatrului, deşi există concurenţa televiziunii şi a cinematografului, după mine, teatrul este singurul lucru important şi serios cu care merită să te ocupi în această viaţă.

Costin MANOLIU

Valentin PROTOPOPESCU



Vlad CIOBANU
în ***Dragostea pe timp de ciumă***
de Grigori Gorin

Costin MANOLIU

Festivalul Internațional de Teatru BITEI 2001

Bienala Teatrului „Eugen Ionescu", ediția IV, Chișinău, 24–31 mai 2001

Cineva care ar vrea să asiste sau să participe la toate cele patru festivaluri internaționale care au loc în spațiul teatral românesc nu poate decât să regrete că festivalurile de la Sibiu, Piatra Neamț, Sfântu-Gheorghe și Chișinău au loc în aceeași perioadă a anului, la finele lunii mai și începutul lunii iunie. Întrucât alegerea aceleiași perioade de desfășurare nu mai poate fi pusă pe seama întâmplării sau a lipsei de comunicare și de coordonare între organizatorii celor patru sărbători teatrale, cred că acest lucru este făcut intenționat, din motive foarte pragmatice. Fiecare director de festival își invită dintre criticii și jurnaliștii de teatru doar prietenii, pe unii dintre aceștia îi cooptează în jurii sau ateliere de lucru, dacă este cazul, așa că toată lumea este mulțumită și nu există surpriza unor reportaje obiective, cu accente critice, care să consemneze și nereușitele unui festival sau altul.

Anul acesta am dat curs invitației directorului artistic al FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU BITEI 2001 – Bienala Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău, actorul și regizorul Petru Vutcărău, din curiozitate, pentru că nu asistasem la nici una dintre cele trei ediții precedente ale festivalului și dintr-un sentiment de solidaritate cu o parte importantă a teatrului românesc, cea din stânga Prutului, având realizări prea puțin mediatizate. M-a atras programul foarte bogat și variat de spectacole și ateliere de lucru, program respectat în totalitate, ceea ce în alte părți se întâmplă tot mai rar.

Festivalul BITEI 2001 a debutat pe 24 mai cu lansarea numărului 1–2/2001 al revistei „Sud-Est", dedicat împlinirii a zece ani de existență a Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău. Redactorul-șef al acestei reviste, Valentina Tăzlăuanu, Constantin Cheianu în dialog cu Petru Vutcărău, directorul artistic al Teatrului „Eugen Ionescu", Ion Ungureanu, Serafim Saka, Leonid Cemortan, Nicolae Negru, Irina Nechit, Ștefan Oprea, Mihai Cimpoi și alți scriitori și critici de teatru de dincolo și de dincoace de Prut refac traseul artistic al unei companii teatrale care a reprezentat cultura română pe multe meridiane, de la Avignon și Edinburgh, până la Tokio.

Prima parte a sărbătorii teatrale de la Chișinău a fost dedicată trupelor românești. Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași a prezentat două spectacole montate de Petru Vutcărău: *Tartuffe* de Molière și *Fecioara și Moartea*, piesă a dramaturgului chilian Ariel Dorfman, de o actualitate frapantă pentru țările est-europene. Povestea unei femei care își întâlnește călăul, cel care o torturase în închisoare în perioada dictaturii. *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov cu trupa Teatrului „Satiricus" din Chișinău a fost un spectacol cu adevărat internațional, întrucât e jucat în nu mai puțin de cinci limbi: română, rusă, latină, ebraică și italiană.

Cel mai aplaudat spectacol al întregului festival a fost cel al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov cu *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, în regia lui Claudiu Goga. Cei trei actori – Bianca Ruzovski, Dan Săndulescu și Dan Cogălniceanu – au fost într-o formă de zile mari. O reprezentație peste care „a coborât îngerul". La final, actorii au fost chemați de nenumărate ori în scenă. „Veteranul" Dan Săndulescu avea lacrimi în ochi.

O întâlnire mult așteptată de către iubitorii de teatru din Chișinău a fost cea cu marea actriță Olga Tudorache, prezentă împreună cu Valeriu Popescu pentru prima dată în capitala Basarabiei. Spectacolul Teatrului Național „I.L. Caragiale" din București cu *Regina Mamă* de Manlio

Scenă din spectacolul ***Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*** de Matei Vișniec

Santanelli, în regia lui Gelu Colceag, a avut parte – potrivit declarațiilor gazdelor – de cei mai mulți spectatori din câți au încăput vreodată în sala Teatrului Municipal „Satiricus". O montare care s-a jucat cu succes și în Germania, Canada și Statele Unite ale Americii, depășind cifra de 110 reprezentații până în prezent, *Regina Mamă* a atras mai mulți spectatori decât este bine să fie într-o sală de teatru. Au fost aduse bănci pe care s-au urcat cei fără locuri, dar n-a fost suficient. Unii s-au așezat în brațele altora. Alții au rămas în picioare. Greu de văzut, greu de respirat. Și totuși, osteneala spectatorilor a fost răsplătită. În ziua următoare, la conferința de presă care a avut loc la Centrul Cultural „Ginta latină", Petru Vutcărău i-a rugat pe Olga Tudorache și Valeriu Popescu să revină la Chișinău ca să șteargă regretul celor care n-au văzut spectacolul Naționalului bucureștean pentru că n-au mai avut loc.

Teatrul de stat din Oradea a fost prezent la Festivalul BITEI 2001 cu un spectacol care merită să fie invitat și la Festivalul Național de Teatru de la București: *Povestea candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici* după Gabriel García Marquez, în regia lui Ion Sapdaru. Un spectacol în care frumusețea imaginilor, coregrafia inspirată, poezia textului fac de multe ori casă bună cu interpretarea și trăirea actoricească.

O secțiune a Festivalului a fost dedicată școlilor de teatru. Studenții de la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, prin spectacolele cu *Viața omului* de Leonid Andreev și *Pescărușul* de Cehov, și cei de la Universitatea de Arte din Chișinău cu *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams și *Călătoria măștii* de Mihai Fusu și Alain Mollot au demonstrat calități care îi recomandă pentru cooptarea în trupele teatrelor profesioniste. Oare câți dintre ei își vor găsi un loc?

Tot în prima parte a Festivalului, regizorul englez stabilit în Franța, Charles Lee, a susținut un atelier de regie cu tema „Exploatarea unei metode de montare". De altfel, Charles Lee este cel care a pus în scenă spectacolul teatrului-gazdă cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* de Matei Vișniec. Un text ofertant pentru actorii Teatrului „Eugen Ionescu", cu o rezonanță aparte la Chișinău, jucat cu vervă și bine prizat de publicul prezent în sala Teatrului „Satiricus". De ce la Teatrul „Satiricus"? Pentru că, paradoxal, Teatrul „Eugen Ionescu", organizatorul unui festival internațional de anvergură, nu are acum o sală proprie. La finele festivalului, cei pre-

zenți au semnat o petiție prin care au cerut Ministerului Culturii din Republica Moldova să pună capăt acestei situații aberante. Matei Vișniec a fost la Chișinău în a doua parte a festivalului și a coordonat un atelier de dramaturgie timp de patru zile, în fiecare dimineață. În afară de exercițiile care țin de tehnica scriiturii dramaturgice, Matei Vișniec a oferit participanților informații de ultimă oră despre dramaturgia franceză contemporană și „secrete" pe care un dramaturg trebuie să le știe pentru a pătrunde în lumea vesteuropeană a teatrului.

Față de teatrele românești, companiile din străinătate s-au remarcat mai ales grație diversității și originalității formulelor de spectacol propuse. Dintre spectacolele pe care le-am văzut m-a suprins plăcut producția companiei Perpetual Motion din Londra, formată dintr-un chinez din Hong Kong, o elvețiancă, o spaniolă și un englez, conduși de regizoarea Emi Slater, care se ocupă și de impresarierea trupei. Tema singurătății și depersonalizării omului care trăiește într-o mare aglomerare urbană a fost tratată într-o montare care îmbină fericit teatrul, filmul și dansul, intitulată *Unul – Altul (One – The Other)*.

Din Franța, compania Les oiseaux de passage, adică actrița Brigitte Perroton sub îndrumarea directorului de scenă Jacques Coutureau, a prezentat spectacolul muzical *Eu, Topor (Moi, Topor)*, pornind de la texte scrise de Roland Topor. Actrița a reușit să atragă publicul în lumea pe care o creează. Trecerea de la cuvântul rostit la cel cântat a fost naturală, într-o continuitate a emoției, fără nici o ruptură a întregului.

Laboratorul Permanent de Cercetare asupra Artei Actorului – TEATRANZA din Moncalieri, Torino (Italia), a adus la Chișinău spectacolul *Argonauții (Le argonautiche)*, pornind de la texte de Homer, Ovidiu, Corneille, A. Rodio și V. Flacco. O montare în care nu există scenografie și *design* de lumini, în care metafora scenică este creată prin intermediul celor patru actori, al câtorva obiecte, al coregrafiei și al muzicii cântate pe viu. Imaginația și o pregătire fizică și actoricească fără cusur sunt atuurile realizatorilor acestui spectacol regizat de Domenico Castaldo.

Spaniolii de la compania El Mayordomo din Sevilla au jucat *Ursul* și *Cerere în căsătorie* de Cehov într-o manieră clasică. Universalitatea marelui scriitor rus a fost demonstrată, dacă mai era nevoie, printr-o *Cerere în căsătorie* care nu are loc în spațiul rus, ci în lumea andaluză, lângă Sevilla. Alte spectacole prezentate la finele lunii mai pe scenele de teatru din Chișinău au fost: *Chagall... Chagall* – Teatrul „Yakub Kolas" din Vitebsk, Belarus; *Căsătoria* de N. Gogol și *Trei surori* de Cehov – Teatrul „A.P. Cehov" din Chișinău: *Jucătorii* de N. Gogol – Teatrul de Dramă și Comedie din Tiraspol; *Căsătoria* după Gogol – Teatrul Muzical-dramatic „Taras Șevcenko" din Cerkassî, Ucraina; *Nebuni din dragoste* de Tom Sheppard – Teatrul „Voskressinnia" din Lvov, Ucraina.

În ultima zi a Festivalului, Teatrul „Luceafărul" din Chișinău a jucat *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale, în regia lui Cornel Păvăloi. Festivalul a fost închis cu o reprezentație de înaltă ținută artistică: *Othello Material* după William Shakespeare cu trupa Angelus din Kanazawa, Japonia. Într-un decor redus la câteva obiecte-simbol, care sugerează că drama lui Othello are relevanță chiar în timpurile noastre, regizorul Naomichi Okai a imaginat un spectacol caleidoscopic, în care desenul scenic trasat cu mare acuratețe, jocul actoricesc cu interiorizări și izbucniri temperamentale și muzica pe viu, cântată la chitară electrică, formează un întreg unitar și puternic.

N-am regretat nici o clipă opțiunea pentru Chișinău: aici, minunata lună mai e anotimpul perfect. Completat cu nopțile de la clubul „Black Elephant" și de la Centrul Cultural „Ginta latină", cu muzica pur românească a grupurilor „Trigon" și „Gândul mâții", cu cea spaniolă, italiană, franceză sau ucraineană a unora dintre participanți, Festivalul Internațional de Teatru BITEI 2001 a fost o reușită. Întreaga trupă a Teatrului „Eugen Ionescu", directorul economic Viaceslav Reabcinschi, toți cei care au lucrat la organizarea Festivalului, au demonstrat că, așa cum a spus în cuvântul de încheiere directorul artistic al Festivalului, Petru Vutcărău: SE POATE.

Dumitru CRUDU:

„Prin teatru, vreau să descifrez mecanismele care animă lumea în care trăim"

Dramaturgul Dumitru Crudu s-a născut la 8 noiembrie 1967 în Flutura, Ungheni. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității de Stat „Transilvania" din Brașov în 1996. A fost recompensat cu Premiul II la Concursul Național de Dramaturgie, ediția 1999, concurs organizat anual în Republica Moldova, pentru piesa *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor*, text publicat de Editura *ARC* în colecția „Cântăreața cheală", în anul 2001. Este, alături de Marius Ianuș, inițiator al mișcării „Fracturismul".

Costin MANOLIU: *Când și cum ați început să scrieți piese de teatru?*

Dumitru CRUDU: Am început demult, chiar în timpul liceului, înainte să practic alte genuri literare. Nu-mi găseam mijloacele de expresie, n-aveam „uneltele", așa că am abandonat dramaturgia. M-am reapucat de scris texte pentru teatru în urmă cu doi ani și de atunci tot scriu. Am scris în jur de 30 de piese.

C. M.: *Din dramaturgia universală, care sunt autorii preferați de Dumitru Crudu?*

D.C.: Mi-au plăcut Sofocle și, desigur, Shakespeare. Mai ales *Richard III*, *Henric IV*, *Hamlet* și *Regele Lear*. Prin intermediul lui Shakespeare am descoperit o lume astăzi dispărută și valorile acelei lumi: noblețea, onoarea, etc. M-a impresionat respectul pentru învins, pentru adversar. Nu există personaje care au cu orice preț dreptate. Viața personajelor shakespeareene e nuanțată, complexă. De asemenea, îmi plac Schiller, Cehov, Beckett, Ionesco și, în mod special, Arthur Miller, care pentru mine e un dramaturg mai important decât titanii teatrului absurdului.

C. M.: *Piesele de teatru scrise de Dumitru Crudu se pot înscrie într-un anumit curent?*

D.C.: Primele piese pe care le-am scris au influențe din teatrul absurdului, influențe de care ulterior am început să scap. Cred că un text e original atunci când poți să-ți inventezi procedeele, mijloacele, tehnicile. Împreună cu scriitorul Marius Ianuș din București, în urmă cu un an și jumătate, am înființat un curent literar pe care l-am botezat *Fracturismul* și care vizează poezia, proza și dramaturgia. Încercăm să ne definim și să descriem mijloacele care ne caracterizează. Ulterior, *Fracturismul* s-a răspândit sau, mai bine zis, ni s-au alăturat și alți scriitori tineri.

C.M.: *Citind câteva dintre piesele de teatru pe care le-ați scris, am remarcat că ele sunt inspirate din cotidian, de imediat, de evenimente concrete care au avut loc de curând în spațiul românesc. Nu există riscul ca acest conjunctural să le facă mai puțin atractive după o scurtă perioadă de timp?*

D.C.: S-ar putea. Ceea ce mi-am propus a fost să descopăr realitatea înconjurătoare prin intermediul teatrului. Trăim într-o lume bulversată, confuză. Prin teatru vreau să descifrez mecanismele care o animă și să pun anumite probleme, care îi sunt specifice. De exemplu, mă interesează problema „țapilor ispășitori", personaje caracteristice vremurilor pe care le trăim. Mereu se dă vina pe altcineva. Mereu, un inocent îi absolvă pe ceilalți de responsabilitate, de implicare, de participare. De asemenea, sunt preocupat de „oamenii din umbră", de fabricarea „realității" de către mass-media, de către lumea politică. Am impresia că, într-o mare măsură, realitatea e tributară ficțiunii, utopiilor. Sigur, există pericolul ca piesele mele să se

învechească repede, dar în acest moment așa înțeleg eu a scrie teatru și riscurile mi le asum.

C.M.: *Ați propus textele dumneavoastră anumitor teatre?*

D.C.: În 1999, la Târgu-Mureș, cu ocazia **Dramafest**-ului, s-a realizat un spectacol-lectură cu un text care apoi a cunoscut și o versiune radiofonică, la Radio Iași, în anul 2000. Piesa se numește *Accidentul...* De curând, un teatru din Trieste (Italia) mi-a pus în scenă piesa *America 1.* Un altul, de la Belgrad (Iugoslavia), va monta un text intitulat *O chemare la Roma.* Cei din Italia și Iugoslavia au fost foarte receptivi. Le-am trimis textele, le-au tradus repede și imediat mi-au spus că-i interesează. La noi, în România și Republica Moldova, procesul e mult mai lung și de cele mai multe ori nu are finalitate.

C.M.: *Care sunt titlurile pe care ați vrea să le vedeți în repertoriul teatrelor românești în viitorul apropiat?*

D.C.: *Un recital la trompetă în Făgăraș, care nu va avea loc niciodată*, *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor*, *Salvați New-York-ul.* Sper să fie câțiva regizori români interesați de piesele mele. Oricum, voi scrie mai departe, pentru că nu mă pot opri. În scris văd o intenție morală, fără a fi moralizator. Cum să nu faci rău, cum să te sustragi violenței. Cred că esteticul se degajă de aici.

Costin MANOLIU

Irina NECHIT

Cervantes la răcoare

Tristețea capitalei noastre pline de mori de vânt se întâlnește la Teatrul Național cu vitalitatea și curajul Cavalerului Tristei Figuri. Onorabila vârstă de patru secole a lui *Don Quijote* nu-l împiedică pe celebrul personaj să-și continue bătălia cu nenumăratele măști ale mizeriei, ale cruzimii și atrocității, credința în ideal constituind materia primă din care Petre Bokor și-a construit noul spectacol montat la „M. Eminescu" (adaptare teatrală: Dale Wasserman).

Se știe că Cervantes a avut toată viața încurcături cu justiția, că a stat la închisoare în repetate rânduri și că, aflându-se acolo, a scris versuri, comedii, nuvele, romane pentru a se distra și, înainte de toate, pentru a supraviețui. Protagonistul spectacolului de la Național din Chișinău e un poet, un artist întemnițat, care îi convinge pe frații săi de suferință – niște pușcăriași ordinari – să interpreteze diferite roluri într-o piesă despre Don Quijote. Cei care au coborât pe ultimele trepte ale degradării, și pe care îi așteaptă știreangul, descoperă balsamul artei ce reînvie aspirațiile spre noblețe, spre demnitate.

Nebunia creatoare a lui *Don Quijote* îi „contaminează" pe actori și pe spectatori, Andrei Sochircă în rolul principal confruntându-se cu dubla identitate a personajului său ce plăsmuiește himere și tot el le încarnează. Actorul se apropie de Cavalerul Tristei Figuri cu pietate, fără intenția de a domina universul donquijotesc, ci doar amintindu-ne că acest univers (mai) există. Spre tărâmul viselor Cavalerului din La Mancha e îndreptată și privirea *Aldonzei*, sceptică la început, iubitoare în final, când eroina Mihaelei Strâmbeanu acceptă să fie numită *Dulcineea.* Călăuzit

de proverbe amuzante şi mânuind săgeţile ironiei, Sancho Panza capătă o alură melancolică în interpretarea lui Oleg Grudco.

Lirismul emană căldură şi are o funcţie terapeutică în această premieră a Naţionalului, autoarea costumelor, Stella Verebceanu, implicându-se direct în crearea imaginilor scenice expresive.

Deşi spectacolului îi lipsesc performanţele vocale, este remarcabil efortul realizatorilor de a reconstitui atmosfera capodoperei lui Cervantes. Alături de *Don Quijote*, iarna a părut mai blândă în oraşul nostru înfrigurat.

Tentaţia zborului

Complexat de modul său sedentar şi de frivolităţile ce constituie esenţa provincialismului, Teatrul Naţional din Chişinău a renunţat, pentru scurt timp, la deliciile oferite de spectacolele sale comerciale, şi s-a adresat, în sfârşit, unui text serios. Aspiraţia spre seriozitate pare să se împlinească în *Zbor deasupra unui cuib de cuci* după romanul lui Ken Kessey (dramatizare de Dale Wasserman), a cărui premieră a şi fost urmată de comentarii contradictorii. După părerea unor critici, *Zborul...* se apropie de perfecţiune, atingând cote foarte înalte ale profesionalismului; alţi teatrofili însă consideră că acest spectacol are şi defecte serioase.

Ne alăturăm comentatorilor mai puţin exaltaţi, care au privit noua superproducţie cu tot respectul pentru realizatorii ei, admirând scriitura regizorală a lui Mihai Lungeanu, tulburătoarea muzică a lui George Marcu şi inspiratul cadru scenografic creat de Anca Pâslaru. Însă nu putem face abstracţie de ceea ce numim „balast", rutină, superficialitate într-o montare proaspăt adusă în faţa unui public care a uitat gustul artei autentice. Dincolo de handicapurile lingvistice ale actorilor, se reliefează neputinţa lor de a coborî în abisurile textului şi incapacitatea unora dintre ei de a mima inteligenţa. Cultura şi talentul lui Mihai Lungeanu transpar în spectacol, dar forţa de inerţie a interpreţilor se opune proiectului regizoral, răsturnându-i soluţiile-cheie. O distribuţie nu tocmai reuşită viciază întreaga anatomie a *Zborului...*, în care *Sora Şefă* (Angela Cărăuş) îndeplineşte funcţia de „personaj negativ", iar *indianul Bromden* (Vitalie Cărăuş) şi nebunii capătă alură de „personaje pozitive". De fapt, psihopaţii nici nu ne conving că suferă de vreo boală mintală, ci se identifică cu nişte măscărici care acceptă să fie „rotiţele" supuse ale unui mecanism imens (şi pervers) al distrugerii. Cu eforturi comune, ei transmit totuşi emoţia contactului fatal cu o lume dementă. Igor Caras în rolul lui *Mc Murphy* parodiază seriozitatea, incită la revoltă viscerală, construind o citadelă a curajului, a demnităţii umane.

Spectacolul despre „cuibul de cuci" permite trupei Teatrului Naţional să urce încă o treaptă pe scara evoluţiei sale, însă cei de la „M. Eminescu" nu ar trebui să-şi ia prea în serios tentativele de a ajunge datorită *Zborului...*, pe calea aerului (şi pe alte căi), la prestigioase festivaluri europene, internaţionale etc. Întrebarea e dacă se vor întoarce din Europa şi cu premii, nu doar cu impresii de călătorie.

Bogdan ULMU

Proiectul (imperfect) al unei tragedii

La Chișinău apare, de-o vreme, o cochetă colecție de piese de teatru, intitulată „Cântăreața cheală". Textele publicate sub aceste auspicii sunt temerare, coperta seriei este impecabilă din punct de vedere grafic, iar pe coperta a patra se află, întotdeauna, o binevenită fișă de creație a fiecărui dramaturg. Cu oarecare ciudă spun, în România nu avem o asemenea colecție (chiar dacă s-a încercat ceva la Editura *All*); da-n România nu mai avem, se pare, nici iubitori de carte de teatru... Din păcate. Nu-nseamnă că-n Republica Moldova e o foame teribilă de dramaturgie; însă e clar, acolo-s oameni de artă descurcăreți, care au putut găsi banii necesari editării unor lucrări destinate scenei. Erau, la noi, într-o vreme, două colecții minunate: „Thalia" și „Rampa". Au dispărut. Dar, să nu disperăm: pământul e rotund! ...

Piesa despre care vom vorbi se numește *Proiectul unei tragedii* și e semnată de un nume destul de sonor în spațiul național: Irina Nechit. Scriitoarea se ocupă de ceva vreme de arta spectacolului (a publicat și un volum de cronici, bine primit) și cunoaște cam cât trebuie, din meșteșugul dramaturgic. Din păcate, va trebui să-și simplifice *story*-ul, să se debaraseze de livrescul sufocant și de tonul, pe alocuri, didacticist; și, nu în cele din urmă, să înceapă să se exprime într-o limbă curată. Corectă. Vorbită, nu artificială. Spre exemplu, unele expresii suportă rescrieri – deloc pretențioase: „Cine visează la idealuri nu se mai mărită" (se poate renunța la „la idealuri"); „Mi-a trece"– spune o ziaristă! („mi-o trece"; ori „o să-mi treacă!"); „colegii lui își dau blende" (nu sună a indicație regizorală dintr-o tragedie citadină, zău!); „Îți sun de la UNICEF" („te sun de la UNICEF!"); „Dorin s-a purtat urât: m-a lepădat!" – se vaită actrița; dar, dorea să transmită „m-a abandonat"; „se poate să las la tine tabloul?" (mai vorbit: „pot lăsa la tine tabloul?") ș.a.m.d.

Pe de altă parte, e o paradă de erudiție în acest text, de rămâi mirat! Se fac nenumărate referiri, în discuții de cafenea, ori la petreceri, în toiul unor conversații banale între prieteni, ori între iubiți, care cad – iertat să-mi fie termenul – ca nuca-n perete! Homer, Casanova, Casandra, Apollo, filosofii chinezi, George Călinescu, fecioara Arahneea, Goethe, Botticelli, Alexandru Mitru (sic!), George Murnu (idem), Platon, ș.a. intră-n discuție când nu te-aștepți. E meritorie intenția autoarei de a-și păstra eroii într-un spațiu eminamente cultural, dar când stau de vorbă doi oameni despre viața grea, despre eșecuri în iubire, despre bolile lor nevindecabile, despre salariile mici, nu e cazul să se facă atâtea trimiteri, pagină de pagină, la idei și modele culturale. Cât de rafinat ar fi eroul care discută într-o piesă, o poate face și fără aluzii permanente la cursul de istoria culturii și civilizației!...

Dincolo de aceste nedibăcii, caracteristice debutanților, trebuie observat că lucrarea are și calități la fel de evidente: o amară descriere a landului în care trăiește scriitoarea (Țara Descurcăreților!), un spațiu în care frigul și întunericul pun piedici serioase celor ce vor să creeze; conducătorii au încărunțit în floarea vârstei, iar Platon e întrecut de realitate, fiindcă din cetate n-au fost alungați doar poeții, ci și restul profesiilor nobile! Evitarea *happy-end*-ului este iarăși salutară (Casandra orbește, Ifigenia – face un infarct fatal); sunt și câteva paranteze (didascalii) interesante, profitabile pentru un virtual director de scenă (brusca ploaie de castane – p. 17; cercul de lumină fosforescent, în care apar cele trei grații – p. 55; tinerii care stau pe... crengile castanului, costumați în îngerași & drăcușori – p.70 etc.).

Luciditatea, poezia, alonja culturală, capacitatea de a gândi *scenic*, o recomandă pe Irina Nechit pentru botezul repetat al scenei. Deocamdată, un regizor va trebui să-i

„cosmetizeze" textele; apoi, încetul cu încetul, va învăța singură să renunțe la unele replici tautologice și imagini artificioase. Bref: miza piesei rămâne tentantă. Proiectul tragediei – oricât de imperfect – exercită o forță de seducție asupra lectorului. Exigent sau îngăduitor. Practician ori teoretician. De dincolo sau de dincoace de Prut...

Absurd & sarcasm

În revista „Convorbiri literare", Claudiu Groza analiza piesa unui excelent dramaturg din Republica Moldova: Dumitru Crudu. Cronica era pertinentă. Numai că m-a șocat apropierea de Caragiale! Titlul piesei i s-a părut studentului clujean descins de-a dreptul din *nenea Iancu*; nu mi-am dat seama! *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* nu rimează, în memoria mea afectivă, deloc, da' deloc, cu *Groaznica sinucidere din strada Fidelității!* De asemenea, insist azi asupra lucrării deoarece atât titlul articolului (*Ce crimă, monșer?*), cât și finalul său („A dracu' republică! Al dracu' Platon! Parol, țață, să te-ngrop!") lăsau loc la interpretări depreciative. Piesa lui Crudu mi se pare una dintre cele mai bine scrise drame pe care le-am citit în ultimii ani! E un text atât de echilibrat, atât de „cu măsură" redactat, încât nici nu se pune problema tratării lui „în doi peri"...

Ca să nu las loc la suspiciuni: nu-l cunosc pe Dumitru Crudu decât din poza de pe coperta a patra a volumului; tot de-acolo am aflat că are doar 24 de ani și că a fost jucat de două ori, ocazional (o dată, într-un spectacol-lectură; apoi, la un post de radio moldav). Așadar, e de mirare să afirmi că este un dramaturg matur! Dar este. *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* demonstrează o perfectă stăpânire a mijloacelor dramaturgice (ca să folosesc și eu un poncif!) și, fără îndoială, merită să vadă nu doar lumina tiparului (a fost publicată în colecția „Cântăreața cheală" a Editurii *Arc*, din Chișinău, anul acesta), ci și pe cea, atât de râvnită desigur, a scenei... Piesa înaintează sigur, convingător, pe două culoare: al (virtuozității teatrului) absurdului și al sarcasmului social-politic. Că e bine influențat, declarat influențat de Ionesco, Mrożek, Mazilu, Vișniec, Dürrenmatt, chiar Crudu o recunoaște, în unele puseuri narcisist-intertextualiste („Scrieți niște porcării la fel ca și Dumitru Crudu, un poetastru din orașul nostru", p. 24; sau „e ceva ca în Dumitru Crudu sau Matei Vișniec", p. 52). Dar nu-i nimic rău în asta...

Că-și varsă năduful pe cei din jur, rar dispuși să acorde clemență figurilor de nonconformiști, e iarăși evident.

Dar mai presus de toate, descoperi în această piesă o siguranță a replicii; calitatea ei de a fi, cum zicem noi în teatru, *vorbită*. Nu o dată, seducătoare. Plină de umor. De o delicioasă ironie. „Ar trebui să vă mai cultivați și dumneavoastră un pic, domnule!" – îl sfătuiește Polițistul pe... poet!. „Sunteți acuzat nu neapărat de o crimă pe care ați făcut-o, ci de una pe care o veți face!"... „A căzut comunismul, pe care, nu-i așa că și dvs. l-ați iubit, nu?!"... „Femeile de serviciu și șoferii rămân cei mai importanți oameni din țara noastră"... ș.a.m.d.

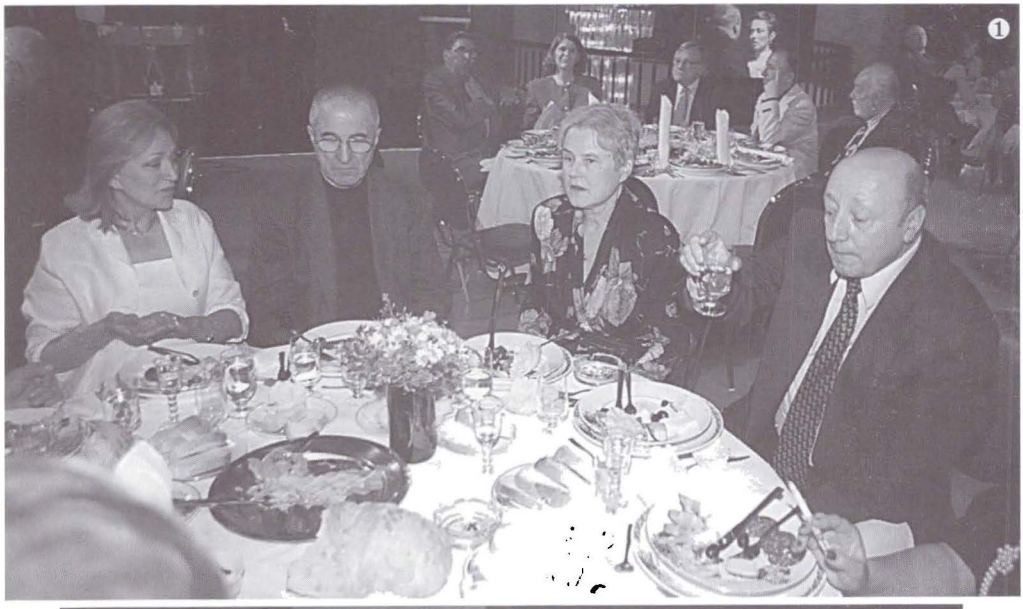
Finalul e admirabil: deși toate personajele secundare fac imposibilul pentru a-l asmuți pe poet (*Istan*, de la Tristan!), asupra soției sale (*Olda*, de la Isolda), deși se mizează pe uciderea ponegritei femei, de către virtual/ gelosul bărbat, cei doi refuză să dea satisfacție mulțimii însetate de sânge și se îmbrățișează, spre disperarea ei. Crima se amână *sine die*...

Piesa are și câteva paranteze incitante, care pot stimula imaginația directorilor de scenă. Ergo: jucați-o, fraților, că merită!

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Pe scenă, de 40 de ani – promoția 1961

a venit din toată lumea și s-a sărbătorit cu rude, prieteni și colegi



Explicații foto:

1. Gheorghe Dinică
   și
   Marin Moraru
   cu soțiile:
   Gabriela și Lucia
2. Costică
   Drăgănescu
   și
   Mitică Popescu
3. Ioana Manolescu
4. Melania Ursu
5. Dorina Lazăr
   și
   Olga Tudorache

Foto: Florin Biolan

Festivalul de Teatru Piatra Neamț

Ediția a XVII-a (22–30 mai 2001)

- Organizatori: Teatrul Tineretului Piatra Neamț și Fundația Culturală "Ion Coman"
- finanțat de către Consiliul Județean Neamț și realizat cu sprijinul Ministerului Culturii, Consiliului Local Piatra Neamț și al UNITER
- în opt zile de Festival, au fost prezentate douăsprezece spectacole, deși numai trei dintre ele au aparținut exclusiv unor artiști din străinătate: *Regele Lear* de William Shakespeare – Pazardzhik Drama Theatre, Bulgaria; *Shylock* – one man-show de Gareth Armstrong, Marea Britanie; *Valsul greșit* – Hikaru Otsubo Buto Company Kyto, Japonia
- secțiunea Focus – menită să confere identitate Festivalului, să-i accentueze caracterul internațional și să conducă la cunoașterea altor spații teatrale – și-a concentrat atenția aspura spațiului teatral balcanic; ea s-a intitulat „Balcanii și balcanismul"
- discuțiile și dezbaterile privind Focus-ul Festivalului s-au purtat în jurul temei: „Balcanii – Agonia și extazul Occidentului"
- au lipsit de la Festival reprezentanții Turciei, Bosniei-Herțegovinei, Macedoniei, Greciei și Albaniei
- Muzeul Țăranului Român a prezentat cu sprijinul muzeografului Cosmin Manolache un *happening* cu obiecte și texte din folclorul aromânilor; întâlnirea s-a dorit a fi o provocare la limita dintre arta contemporană, muzeografie și reflecție etnologică și s-a încheiat cu un scurt meci de fotbal în onoarea aromânului Gheorghe Hagi
- Fundația de Arte Vizuale a proiectat filmele: *Tonel și Vieru* – sau de la crimă la baladă de Mugurel Vasiliu, *Paznic de cetate* – sau despre cetate și credință și *Viață de câine* – sau despre Bucureștiul câinilor și al oamenilor, ambele în regia lui Alexandru Solomon
- regizorul francez Christian Benedetti – prezent la Festival din dorința directorului Teatrului pietrean (implicit director al Festivalului), Corneliu-Dan Borcia, de a menține în formă trupa sa de tineri actori (îndrăznesc să spun, cea mai bună trupă de actori tineri existentă în acest moment în teatrele noastre) – a condus pe durata Festivalului un *workshop* la care au participat exclusiv actorii teatrului
- având drept temă „Teritoriul teatrului", *workshop*-ul a propus exerciții menite să ducă la îmbunătățirea capacităților de concentare, la canalizarea corectă a energiei fizice și psihice, la menținerea ritmului corespunzător, în momentul în care se obține atingerea lui
- pentru pubilc, *workshop*-ul s-a încheiat cu o reprezentare în fază de lucru a piesei *Blasted* aparținând scriitoarei Sarah Kane
- profesionalismul și performanțele tinerilor actori de la T.T., dovedite în doar șase zile de lucru cu regizorul francez, l-au determinat pe acesta din urmă să accepte invitația de a reveni la Piatra Neamț pentru finalizarea proiectului început, cât și pentru realizarea altor scpectacole sau schimburi culturale
- tot în cadrul Festivalului au fost lansate volumele: *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă* și *Festivalul de Teatru Piatra Neamț – Întâlniri de la Est la Vest și invers*, ambele apărute la Editura UNITEXT, precum și *Două piese de teatru* de Cristian Juncu, volum publicat de Editura Magus
- *Povestea vorbei în Balcani* – o transmisie *live* dintr-un dicționar uitat, realizată cu sprijinul actorilor T.T., a încercat să amintească publicului spectactor influențele lingvistice de origine balcanică intrate în fondul de cuvinte al limbii române; ideea și se pare chiar regia i-au aparținut criticului Marian Popescu
- din juriul Festivalului au făcut parte: Florina Cercel, actriță (președinte); Christian Benedetti, regizor (Franța); Marinela Țepuș, critic de teatru; Horațiu Mihaiu, regizor; Cristina Grigore, profesor – reprezentanta publicului (membri)

- în conformitate cu regulamentul Festivalului, juriul a decis în unanimitate acordarea Premiului Festivalului (premiu în valoare de treizeci de milioane, oferite de UNITER și Teatrul Tineretului) spectacolului *Bekkanko* de Asaya Fujita, în regia lui Cristian Juncu (Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani); montarea a fost premiată pentru „rafinamentul stilistic și pentru dimensiunea filosofică" care au caracterizat-o
- Premiul Special al Juriului – Premiul „Vorel" (în valoare de cinsprezece milioane de lei, oferite de Fundația „Vorel") a fost acordat actriței Ioana Gajdó (Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe) pentru „creația deosebită (prezență scenică, modernitatea mijloacelor de expresie)" a rolului Ildiko din spectacolul *Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić, cât și pentru „contribuția decisivă la succesul spectacolului prin crearea costumelor"
- în mod excepțional, s-a acordat o diplomă pentru „deosebita contribuție la promovarea dramaturgiei contemporane" scriitoarei Biljana Srbljanović, prezentă în Festival cu două piese
- o altă diplomă a fost acordată actorului Dragoș Bucur pentru „cele trei ipostaze diferite" din spectacolele în care a fost distribuit: *Trilogia belgrădeană* de Biljana Srbljanović, regia Theodor Cristian Popescu (Compania 777, Teatrul Bulandra, Teatrul Nottara); *Proud to be here/Mândru să fiu aici*, de Katharina Vogel (Fundația Culturală Proiect DCM, București) și *Povești de familie* de Biljana Srbljanović, în regia Andreei Vălean (Teatrul Nocturn și Compania Imago, București)
- Premiul de popularitate (acordat de către publicul nemțean, prin vot secret) a revenit spectacolului *Spirit* de Margaret Edson, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Mic, București)

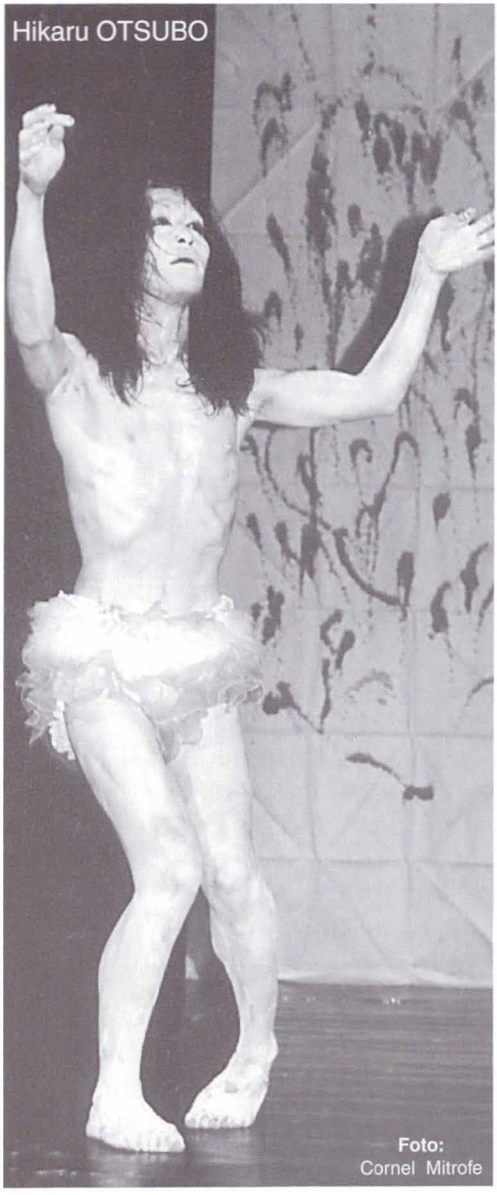
Irina IONESCU

Respectarea tradiției

Programul de austeritate financiară dictat de la buget, a impus o participare redusă anul acesta la cea de-a XVII-a ediție a Festivalului de Teatru Piatra Neamț (22–30 mai 2001). Tradiția a fost totuși respectată, atât cât s-a putut, deși numai trei dintre spectacolele prezentate au marcat caracterul internațional al Festivalului.

Primul dintre ele a aparținut Teatrului Pazardzhik din Bulgaria. Tragedia *Regelui Lear* de Shakespeare, în montarea regizorului Petar Todorov nu a emoționat însă pe nimeni, impresia generală fiind una puternic impregnată de nedumerire față de o aglomerare gratuită de ritmuri, costume, jocuri cu bețe afro-japoneze, elemente ale spectacolului *commedia dell'arte*, pantomimă, parodie, scene patetice, fără să existe sau fără să se vadă vreo idee în jurul căreia să fie centrată montarea. Foarte multe teme a abordat, în schimb, Gareth Armstrong, autor și interpret al *one man show*-ului *Shylock*. Rezumat al *Negustătorului din Veneția* de Shakespeare, trecere în revistă a persecuțiilor religioase suferite de evrei de-a lungul timpului, inventar al celor mai importante montări ale piesei, istoric al Teatrului Globe și al teatrului elisabetan, *Shylock* a fost, de fapt, o lecție/un eseu despre (in)toleranță și ridicol, despre constrângere și libertate, în interpretarea unui profesor talentat care a reușit să mențină treaz interesul publicului pe aproape toată durata reprezentației.

Hikaru Otsubo (coregraf și interpret) a prezentat, prin intermediul „spectacolului solo Butho", cum îl consideră specialiștii, intitulat *Valsul greșit,* un veritabil exercițiu de relaxare și imaginație. Fantezia și mobilitatea, ambele extraordinare, dovedite de dansatorul japonez au impresionat în mod plăcut audiența, aceasta lăsându-se purtată în ritmul muzicii spre diverse subiecte de



natură existențială sau, dimpotrivă, spre simple, dar reușite, parodii ale dansului clasic.

Ca în fiecare an, Festivalul de Teatru Piatra Neamț și-a concentrat atenția asupra unui anumit spațiu teatral pe care a încercat să-l prezinte din cât mai multe unghiuri de vedere cu putință. Optând pentru reprezentarea teatrului balcanic, organizatorii au selectat astfel spectacole ce au avut la bază texte aparținând – aproape în exclusivitate – unor autori balcanici.

Biljana Srbljanović, cea mai jucată scriitoare din Balcani, a putut fi urmărită cu două piese, montate la noi de Theodor Cristian Popescu și Andreea Vălean. Este vorba despre *Trilogia belgrădeană* (Teatrul Bulandra, Compania 777, Teatrul Nottara) și *Povești de familie* (Teatrul Nocturn și Compania Imago). Pornind de la realitatea imediată existentă în fostele țări comuniste, realitate post–război/revoluție, spectacolele aduc în discuție problemele emigrărilor masive din rațiuni economice, politice, sociale sau chiar culturale, precum și imposibilitatea vindecării altfel decât prin dispariție fizică a tuturor traumelor produse la nivel uman. Din distribuțiile montărilor s-au remarcat, prin firescul prezenței scenice, în special Dragoș Bucur, Bogdan Dumitrache, Damian Victor Oancea, Isabela Neamțu, deși nici ceilalți interpreți nu au trecut neobservați, fiind foarte bine aleși și perfect sincronizați.

Teatrul Underground („Ariel") din Târgu Mureș a prezentat o piesă structurată secvențial, în care firul epic se leagă puțin câte puțin din scene alternant comic-absurde, melodramatice sau tragic-meditative. *Dies Irae* de Zanina Mircevska, în regia lui Aleksandar Ivanovski, este o poveste tulburătoare despre destin și neajunsurile condiției umane, dezvăluită emoționant prin gesturi și detalii trădate în intimitatea unei camere de hotel. Loc de întâlnire peste timp, spațiul amintit se umple pe rând cu diverse personaje – un cuplu tânăr/matur/bătrân, o mamă denaturată, doi șoferi iresponsabili, două adolescente cu gusturi perverse, un alt cuplu legat afectiv chiar dincolo de moarte, un om cu o valiză misterioasă, pentru care timpul se scurge invers –, toate interpretate

admirabil de o distribuție ale cărei vârfuri rămân totuși Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc și Serenela Mureșan.

Dušan Kovačević, autor jucat cu mult succes la noi, în ultimii ani, a fost prezent în Festival grație spectacolului Teatrului Mic din București, *Spionul balcanic*, în regia lui Claudiu Goga. Ceea ce ar fi trebuit să fie o „versiune subtilă, dar și strălucitoare a textului sârbesc", care „să ne pună pe gânduri și să ne facă să râdem în același timp", a eșuat într-o montare îmbâcsită din punct de vedere scenografic și absolut derizorie la nivel interpretativ. Peripețiile personajului principal al piesei, „ieșit din spălătoria de creiere a regimului polițienesc cu nervii șifonați", „bolnav de mania persecuției" – culminează în spectacol cu „travestiri, confuzii și încăierări, scenarii aberante și ciorovăieli casnice". Comicul refuză însă să se nască, în ciuda eforturilor disperate ale lui Dan Condurache, atent aproape în exclusivitate la reacția sălii și mai deloc la relația cu celelalte personaje.

De foarte multă inventivitate dă dovadă, în schimb, Theodora Herghelegiu în montarea piesei *Cu mâna pe ciocan* de Milos Nikolic, la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe. Alert, provocator, îndrăzneț chiar până la licențiozitate, spectacolul descoperă trei cazuri identice de falsă paternitate, urmare a mișcărilor prea rapide de trupe de pe un front pe altul, în timpul celui de-al doilea război mondial. Tragicul devine comic cât se poate de firesc, convenția teatrală este întotdeauna la vedere, iar lucrul pe text se dovedește extrem de minuțios în găsirea calambururilor, a accentelor insidioase și în resemantizarea expresiilor. Puternic exploatat, umorul regizoarei face deliciul spectatorilor și pregătește crearea unor personaje extrem de flexibile.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani a onorat invitația la Festival cu *Bekkanko* de Asaya Fujita, în regia lui Cristian Juncu – un basm japonez despre iubirea dintre „o fată izolată de handicapul ei în lumea celor normali" și „un drăcușor caraghios, timid și lipsit de puterea malefică ce îi caracterizează pe semenii lui" (Liviu Dospinescu). Montat fără excese și pretenții regizorale deosebite, spectacolul a fost apreciat mai ales datorită simplității sale vizuale, sincerității interpreților și tematicii propuse. Juriul Festivalului i-a acordat chiar *Marele premiu* pentru „rafinamentul său stilistic și dimensiunea filosofică". Teatrul Mic din București a mai participat la Piatra Neamț și cu *Spirit* de Margaret Edson, în regia Cătălinei Buzoianu. Textul de spectacol – un veritabil eseu dramatic despre vulnerabilitatea ființei umane și forța invincibilă a spiritului său –, scenografia Liei Perjovski marcând cu eleganță toate momentele lirice existente în piesă – și interpretarea Valeriei Seciu în rolul protagonistei, au constituit punctele forte ale montării cu cele mai multe aplauze în fața publicului nemțean, aplauze dublate de *Premiul de popularitate*.

Dansul contemporan nu a lipsit din Festival, fiind reprezentat de către Fundația Culturală „Proiect D.I.M." din București, cu *„Mândru să fiu aici"*, în coregrafia Katharinei Vogel. Explorând limitele corpului, traversând diverse stadii în încercarea de a depăși momentul alienării în favoarea autocunoașterii, acest spectacol a demonstrat, înainte de orice, valoarea inițiativei independente și diversitate formei de expresie scenică.

Tot în cadrul Festivalului, teatrul-gazdă, Teatrul Tineretului, a prezentat una dintre cele mai recente premiere ale sale – *Cocoșei și puicuțe* de Willy Russell, în regia lui Vlad Massaci – o comedie reușită despre viața și aventurile unor tineri de provincie, care pune însă în valoare foarte bine toată trupa de actori pietreni.

Curajul de a reveni

Speranță și foarte multă încredere în titlul volumului *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă – Piatra Neamț 1966–2000* (coordonat de Marian Popescu și apărut la Editura UNITEXT, în seria „Document"), volum realizat în urma prezenței lui Andrei Șerban la Festivalul de Teatru Piatra Neamț – 2000.

Ceea ce ar fi trebuit să fie doar începutul unei colaborări de lungă durată cu Teatrul Tineretului, la invitația căruia Andrei Șerban a condus pe durata Festivalului un *workshop* cu actorii teatrului, s-a dovedit, în timp, un episod singular ce nu a mai putut fi continuat sub nici o formă din cauza lipsei fondurilor și a indiferenței forurilor locale.

Eforturile directorului TT, Corneliu-Dan Borcia (care declara în corespondența dusă câțiva ani înainte de a-l avea ca invitat pe Andrei Șerban: „Am alergat cu limba scoasă după bani. La noi manager=cerșetor!"), ambiția lui de a reda teatrului atmosfera și faima de altădată, intenția sa de a deschide Festivalul de anul acesta cu premiera piesei *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, în regia lui Andrei Șerban, s-au spulberat rând pe rând, rămânând doar bunele intenții nematerializate, amintirile și regretele în fața ratării unei ocazii de o asemenea importanță.

Fotografiile, declarațiile, interviurile, discuțiile publice realizate cu prilejul Festivalului de Teatru Piatra Neamț – 2000, la care Andrei Șerban a fost invitat de onoare, au devenit în schimb, adunate în volumul publicat de UNITEXT, documente de arhivă, singura dovadă palpabilă a descoperirii sau reîntâlnirii cu Andrei Șerban, la Piatra Neamț – locul unde a debutat ca regizor, în 1967.

A montat atunci *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Faversham* (martie 1967), *Omul cel bun din Seciuan* de Bertolt Brecht (noiembrie 1968) și „Noaptea încurcăturilor" de Oliver Goldsmith (noiembrie 1968).

A revenit anul trecut la Piatra Neamț, după 32 de ani, pentru o generație tânără de actori, care nu știa decât că are în față un personaj legendar al teatrului românesc.

Majoritatea dintre ei nu-i văzuseră nici măcar montările de la Teatrul Național București, la începutul anilor '90. Întâlnirea cu Andrei Șerban a fost pentru ei o noutate absolută și dacă ar fi avut șansa continuității le-ar fi schimbat cu siguranță destinul artistic.

Punte de legătură peste timp, piedică în calea uitării ori a ignoranței, *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă – Piatra Neamț 1966-2000* este înainte de orice o demonstrație a puterii de a reveni în trecut, la începuturi, idee exprimată, mult mai bine, în volum de George Banu: „*il faut toujours revenir*... e o decizie care, dincolo de orice temeri, merită luată. Căci, altfel, refuzând întoarcerea, nu faci decât să negi trecutul, care, oricum, revine. Și de aceea e mai indicat să nu-l negi, ci să întreții cu el relații de neagresiune reciprocă. A reveni e o reîntâlnire cu sine însuși. E o formă de curaj."

FESTIVALURI SIBIENE

Gabriela PANȚEL-CENUȘER

LA STRADA – punct și de la capăt

Un festival internațional (care ține chiar numai trei zile) înseamnă o dezlănțuire de energii pe care spectatorii nu o bănuiesc, mai ales atunci când întreg programul se desfășoară cu punctualitate și curge de la sine, arătând, cum e și firesc, produsul final. Pe scenă, în sălile de expoziție, pe parcursul *work-shop*-urilor nu se văd zecile de telefoane, de contacte directe, intervenții, rugăminți, speranțe, renunțări. Peste o asemenea sărbătoare trebuie să treacă timp, trebuie lăsate ecourile să se stingă și apoi judecată la rece. Este un fel de a spune, deoarece, căldura pe care artiștii și păpușile lor au transmis-o în public, alături de alte manifestări (muzică, parada modei, expoziții, lansări de carte, întâlniri profesionale) rămâne în sufletele spectatorilor mari și mici încă mult timp după ce păpușile s-au culcat cuminți în cuferele lor, după ce ultimele acorduri muzicale au încetat, costumele s-au adunat, expozițiile s-au strâns, iar scena din Piața Mică a orașului a fost demontată pe îndelete, sub ochii nostalgici ai spectatorilor deveniți acum simpli trecători.

Germania, Italia, Olanda, Bulgaria, Republica Moldova sunt țările care au răspuns invitației lansate de Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong" și au trimis trupe și spectacole reprezentative la Festivalul Internațional de Artă Neconvențională „La Strada", desfășurat

la Sibiu între 30 mai–1 iunie a.c. Ce au putut vedea copiii, dar și adulții în cele trei zile pline de festival? În fiecare dimineață, „Ceasul cu marionete" ne-a trezit și amuzat cu mici scenete jucate în fața cadranelor în stilul păpușilor mecanice. În aceeași manieră, statuile vii au reprezentat un punct de atracție prin perfecțiunea „interpretării statice", adevărată demonstrație de virtuozitate și autocontrol. Sosit din Republica Moldova, Valeriu Josan de la Teatrul de Marionete din Chișinău, a prezentat recitalul *Sufletul*, un *one-man show* în care a dat viață marionetelor reunite, între altele, într-o orchestră veselă.

Întâlnirea cu un personaj cunoscut, *Kasper*, i-a facilitat lui Arnold Landen din Germania, regizorul și interpretul spectacolului *Trei jocuri cu Kasper,* apropierea de micii spectatori care au putut urmări o îmbinare fericită între jocul păpușilor și cel al actorului. Eroul trece din poveștile clasice cu prințese, în zilele noastre, într-o poveste *Despre hoțul de mașini, despre alcool și despre diavol*. Tot din Germania – din Leipzig – a venit și trupa Teatrului Wie-Wo, care a prezentat o versiune a *Caprei cu trei iezi,* intitulată *Lupul și cei șapte iezi*. De dimensiuni mici, păpușile acestui „teatru de cutie" s-au adaptat perfect ideii de teatru stradal, ușor de manevrat și cu impact direct la public. Un spectacol interesant a captat atenția spectatorilor aflați în curtea Muzeului de Istorie. Trupa teatrului de Păpuși din Plovdiv (Bulgaria) a evoluat pe un scenariu – *Hamlet*, inspirat din piesa lui Shakespeare, dar și din cartea umoristului american Richard Armor. Neînțelegerea limbii bulgare nu a constituit un impediment în comunicare, lumina, culoarea și efectele tehnice venind să sugereze atmosfera, dar și ideea piesei. Din România, alături de teatrul–gazdă, s-au produs actorii din Baia-Mare, în spectacolul *Un pedagog de școală nouă* după I.L. Caragiale, în regia Alinei Hiristea, și veșnic tânăra Daniela Anencov cu *Un hapciu în plină vară*, reprezentație veselă și antrenantă.

Revelația festivalului a fost, italianca Laura Kibel – o actriță de talie internațională, cu un palmares impresionant la festivalurile de gen din Europa, autoare totală a unui spectacol de animație ce presupune folosirea întregului corp și mai ales, a picioarelor. Personajele ei se formau și erau jucate pe tălpi și pe genunchi, pe umeri, mâini și cap, tot corpul participând la crearea mișcării în ritmul muzicii. Păpuși în evoluțiile solo, ori mici conflicte între două sau mai multe personaje au animat mai bine de o oră atmosfera din Piață, dar și din alte locuri în care și-a adaptat spectacolul. Un cor de vulturi, doi îndrăgostiți care se despart, un violonist și mai multe alte personaje prind viață la vedere, într-o interpretare de zile mari, susținută cu un profesionalism desăvârșit. Receptivă la arta autentică, Piața arhiplină a solicitat-o de nenumărate ori pe Laura Kibel, care a oferit cu generozitate, până la epuizare, toate suplimentele *show*-ului.

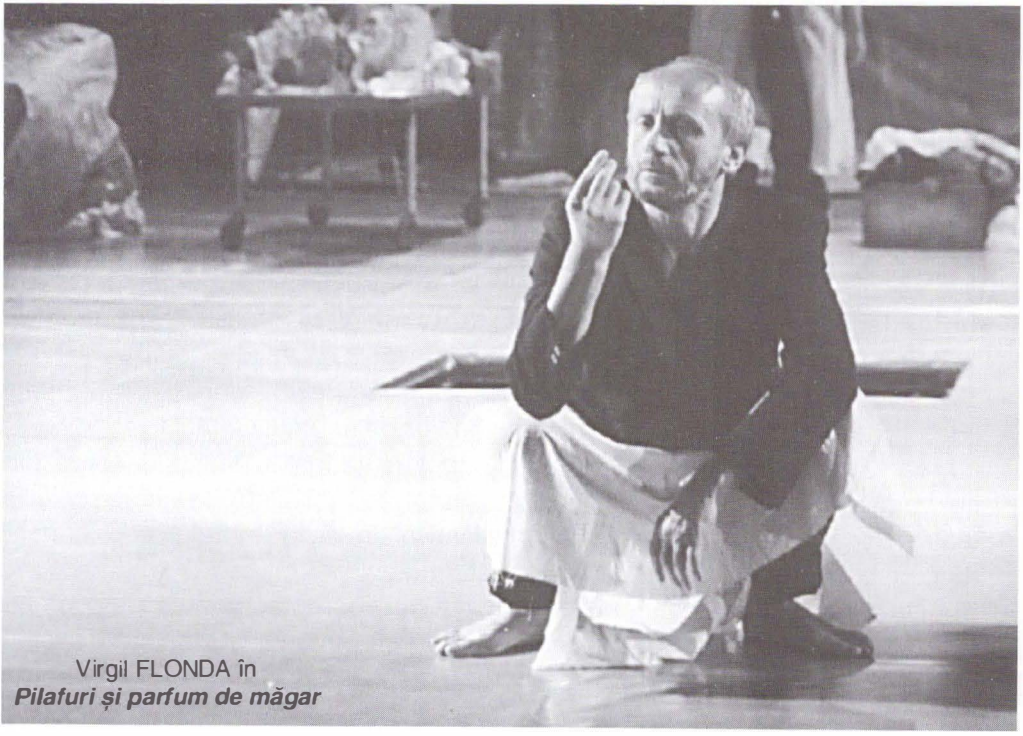
Dar festivalul – denumit „de artă neconvențională" – a cuprins manifestări diverse care merită punctate aici: expozițiile scenografelor Daniela Drăgulescu din București și Angela Josan din Chișinău, cele trei colecții de costume prezentate de „La Production", concertul de muzică clasică și țambal susținut de Radu Seu din Cluj-Napoca, jocurile și concursurile pentru copii și încă multe altele. La finalul celor trei zile de Festival, organizatorii au răsuflat ușurați. „Gata. Cred că a fost ultimul!" – declară cu jumătate de gură directoarea Tetrului „Gong", Mihaela Grigoraș, amintindu-și că de încă cinci ori își mai spusese același lucru, fără să se țină de cuvânt. Nici nu a rostit bine vorbele și telefoanele au început să zbârnie, prietenii și colaboratorii din țară și de peste hotare interesându-se de viitoarea ediție.

Așadar, „La strada" – punct și de la capăt.

Oana BORȘ

Și a fost ediția a VIII-a...

- Organizatorii Festivalului Internațional de Teatru: Fundația „Democrația prin Cultură", Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu; Consiliul Județean Sibiu; Primăria Municipală Sibiu; Consililul Local Sibiu, în asociere cu TVR2.
- Cuvântul de ordine al ediției din anul acesta a fost *PROVOCĂRI.*
- Programul foarte variat a însemnat, pe lângă un corpus de spectacole de teatru, o serie de evenimente colaterale:
  - Ateliere de lucru: *Physical Acting,* condus de Steave Person (SUA); *Young peoplee performance project: Sibiu 2001*, condus de Clair Hind (Marea Britanie); *Voyager Project* condus de Peter Goldfrab (SUA); *War Stories* condus de Jonathan Chadwick (Marea Britanie); *Ionesco et la realitate de la vide,* condus de Andrei Zaharia (Canada).
  - *Întâlnirea publiciștilor*, ce l-a avut pe criticul Marian Popescu drept coordonator.
  - *Întâlnirea directorilor de festival din lume.*
  - *Întâlnirile Teatrale ale Festivalului* au fost întâlniri între creatori ale căror spectacole au ținut afișul în ziua precedentă și ziariști sau public interesat.
  - *Spectacole-lectură și Teatru radiofonic.*



Virgil FLONDA în
Pilafuri și parfum de măgar

- Această secțiune a fost rodul colaborării dintre Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu, Catedra de Artă Teatrală (studenții-actori fiind interpreții rolurilor); Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (criticii de teatru fiind moderatori ai discuțiior ulterioare audierii fiecărui spectacol-lectură) și Radio România Cultural (care a înregistrat manifestarea, urmând ca una dintre piesele citite să fie transpusă într-un spectacol de teatru radiofonic). De altfel, în prima zi a secțiunii s-a audiat o montare deja realizată pe bandă, „Apocalipsa gonflabilă" de Saviana Stănescu, regia Gavriil Pinte.
- Cele șase piese au fost puse în pagină în „Antologia" lansată în timpul festivalului, o antologie bilingvă (engleză – română). Selecția i-a aparținut scriitorului Mircea Ivănescu și a cuprins: „Apocalipsa gonflabilă" de Saviana Stănescu, „Îngerul electric" de Radu Macrinici, „Provocare sau Zborul – ce fericire!" de Doru Moțoc, „Blues pentru Millner" de Mathew Reeder, „Moartea Ligeiei" de Mislav Brumec, „Emisiunea de televiziune" de Michel Vinaver.
- *Bursa de spectacole* – a avut o foarte slabă participare internațională, fiind axată, în deosebi, pe prezentarea teatrelor din România. Capitala a fost reprezentată doar de Teatrul de Comedie.
- *Expoziții*: Nadia Ioan – *Alt eu,* pictură și grafică; Marcel Baciu – *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2000,* fotografie.
- *Spectacole de stradă* susținute de Teatrul Masca și „Bond Street" (SUA).
- *Concerte*: Isabelle Roy și Filarmonica din Sibiu; Felix Dima/La Gala.
- *Spectacole de dans*: *Flamenco Camerata (*Andreas Maria Germek); *CV Matrix 25* (Dancas na Cidade, Capul Verde).
- Materialele informative au fost reprezentate de *Caietul festivalului*, care, din păcate, a oferit puține date despre trupele prezente, omițând distribuțiile și mulțumindu-se cu scurte prezentări de spectacol. Acestă lipsă nu a fost suplinită decât de puține ori prin prezența unor caiete-program. Tot sub patronajul Festivalului și în colaborare cu Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", din București, s-a editat, pe parcursul celor 10 zile , ziarul Festivalului, *Aplauze*. Corpul redacțional a fost constituit din studenții anului doi, Secția Teatrologie din Facultatea de Teatru bucureșteană.

- Spectacolele de teatru desfășurate fie pe scenă Teatrului „Gong" sau a Teatrului „Radu Stanca", fie în spațiile Muzeului de Istorie sau ale Cetății Cisnădioara, au reprezentat o ofertă importantă din punct de vedere numeric, dar nu și din cel valoric, parte dintre ele fiind producții de amatori sau ale unori școli de teatru. Din acest punct de vedere, serile festivaliere de la Teatrul „Radu Stanca" au constituit punctul de atracție al acestei ediții.

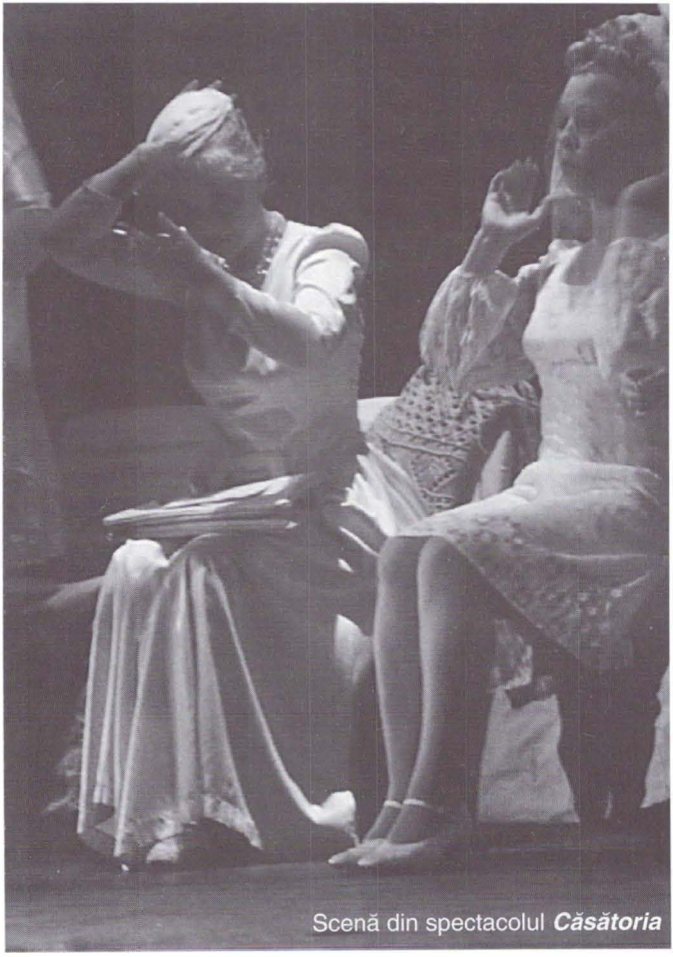
  Spectacolul de debut în acest spațiu a fost mult așteptat, pentru că însemna o nouă întâlnire cu regizorul Silviu Purcărete. Iar zvonurile dinainte de festival, care spuneau că este vorba, de fapt, de rezultatul unui *workshop*, s-au confirmat. *Pilafuri cu parfum de măgar*, o adaptare după „Cartea celor o mie

și una de nopți" făcută de Silviu Purcărete și Alain Garlancu, este de fapt începutul unui proiect ce se vă întinde timp de doi ani și se va finaliza abia atunci cu un spectacol. Descifrarea lumii, pe care o deschide cartea de căpătâi a visului oriental, se va face în câteva teatre din Europa, Teatrul din Limoges, Teatrul Mercat de Fos din Barcelona, Teatro Stabile din Bologna.
Prima înscenare, creată în spațiul românesc, ce poartă încă parfum oriental, chiar dacă fața îi este întoarsă spre Vest, a adus în spațiul sibian, alături de studenții Facultății „Lucian Blaga", cu care regizorul a lucrat timp de câteva săptămâni, actori craioveni: Ilie Gheorghe, Angel Rababoc, Valer Dellakeza., precum și actori ai teatrului-gazdă: Diana Văcaru-Lazăr, Virgil Flonda. Li s-au alăturat scenograful Helmut Stürmer și muzicianul Vasile Șirli.
Structura „exercițiilor înscenate" a avut o construcție polimorfă, scena reprezentând suma unor nuclee de acțiune, fie fragment de poveste, fie exercițiu de tehnică actoricească integrat în context. Cu toate acestea s-a păstrat o acuratețe a imaginii, și a centrelor de concentrare a atenției, într-o mare densitate scenică. Peste toate s-a adăugat, paralel, un comentariu sonor cu linie melodică punctată prin intervenții vocale și unul imagistic, prin proiecții. Ceea ce-și propune regizorul împreună cu echipa sa, și realizează cu măiestrie, este recrearea atmosferei spațiului oriental, în forma sa extremă, a amestecului, care violentează uneori: intensitatea trăirii, a pasiunii, senzualitatea, ambiguitatea, până la un puternic disconfort olfactiv, căci măgarul este prezent pe scenă alături de peștele care este prăjit de-a lungul spectacolului și, bineînțeles, alături de pilaf...
Căsătoria, spectacol în regia lui Andriy Zholdak și producție a Teatrului de Stat Cherkaski din Ucraina este dedicat regizorului Ettore Scola, al cărui film, *Dancing Party,* a constituit sursa de inspirație pentru realizarea scenariului. Construit din gest și muzică, cuvântul venind doar ca element contrapunctic, creația lui Zholdak este o metaforă despre iubire. Pe scenă avem imaginea multiplicată a cuplului mereu altul, dar în esență același, ce reface la infinit țesătura vieții. Într-un crescendo al intensității și al ritmului, cuplurile repetă structuri dramatice realizate din mișcare și sunet (având fiecare mici comentarii particularizante) și care vorbesc despre: căutare, fior, pasiune, așteptare, refuz, durere, despărțire, disperare. Într-un colț al scenei se defășoară, o scenă ce anulează, însă, orice formă de idealizare. Cum arată rutina, plictisul? Un pat, ziarul citit de soț, andrelele soției, televizorul din fața ei... Se pare, însă, că iubirea este o boală molipsitoare în fața căreia trebuie să iei măsuri de protecție, căci, în final, scena va fi dezinfectată. Spectacolul dă măsura pe de o parte a calităților actorilor ucranieni (proveniți dintr-o școală puternică de actorie), care au creat personaje cu fine caracterizări tipologice fără ajutorul replicii, iar pe de altă parte a pus în lumină talentul regizorului de a crea Imagine.
Această capacitate este vizibilă și în spectacolul teatrului-gazdă pe o dramatizare după *Idiotul* de Dostoievski. Un puzzle construit din piese-simbol. Romanul este vizibil doar ca fir director al acțiunii. Există și o simbolistică a

culorii: joc de roşu, alb, negru, dar şi a structurării spectacolului: prima parte este întâlnirea (echivalentul naşterii), în timpul pauzei are loc nunta în foaier, iar partea a doua aduce moartea. Din păcate, regizorul nu a dispus de aportul actoricesc de care ar fi avut nevoie, atenţia fiind focalizată doar de expresivitatea Dianei Văcaru-Lazăr.

Shylock, piesă scrisă şi interpretată de Garth Amstrong, în regia lui Frank Barrie, a fost un recital de măiestrie interpretativă, o exemplificare a valorii spre care orice actor ar trebui să tindă în cariera sa. Talentul dar şi tehnica desăvârşită, capacitatea de transfigurare rapidă, acestea sunt atuurile actorului, dublate şi de umorul scriitorului.

Celelalte seri au fost rezervate câtorva producţii româneşti de prestigiu: *Iluzia comică* de Corneille, regia Alexandru Darie, *Nunta lui Krecinski*, de Suhovo-Kobâlin, regia Felix Alexa, *Livada de vişini* de Cehov, regia Alexander Hausvater, *Nunta însângerată*, după Garcia Lorca, regia Bocsardi Laszlo, *Portret de criminal,* regia Claudiu Goga.



Scenă din spectacolul ***Căsătoria***

Ioana GAJDÓ
și
SZAKÁCS
László
Foto: **PACO**

Apropierea de experiment, de nou este o stare prezentă în viața teatrală românească, cu toate că îmbracă forme disparate, care nu au o vădită formulare programatică. Au fost încercări și reușite ale unor regizori, elemente purtătoare de dinamică într-un mecanism aflat în mișcare continuă, o mișcare de căutare a esenței teatrale în întruparea scenică.

Căutarea este dictată de perpetua necesitate de schimbare a mijloacelor de expresie întru satisfacerea nevoii de comunicare cu un spectator trăitor al clipei prezente. În discursul scenic, artele sincretice își redimensionează continuu locul și rolul. Pe de altă parte, noul este dat și de apropierea de spiritualitatea timpului prin abordarea dramaturgiei ultimilor ani.

Din acest unghi de vedere privește Festivalului „Atelier" de la Sfântu Gheorghe activitatea fiecărei stagiuni și se oferă ca loc de întâlnire pentru producțiile ce pleacă de la aceste deziderate, având chiar o extensie internațională.

La sfârșit de stagiune 2000–2001 a avut loc a noua ediție a sa. Chiar dacă nu pe deplin unitar în ceea ce privește respectarea condiției de bază (teatru atelier/experiment), referindu-ne în special la spectacolele din străinătate, chiar dacă, pe de altă parte, intenția, fie ea și una novatoare, nu a putut scuza uneori lipsa de valoare, la Sfântu Gheorghe s-au putut vedea lucruri ce merită a fi reținute de memoria spectatorului. Printre ele: *Casa de pe graniță*, regia Szabo István, *Diva*, o producție a centrului Multiart dans, *Domnul și doamna Oval*, regia Theodora Herghelegiu.

Premiile, căci festivalul are un caracter competitiv, au fost împărțite între

teatrele din localitate. Teatrul Maghiar de Stat „Tamasi Aron" a prezentat spectacolul *Kasimir și Karoline* de Ödön von Horváth. Premiat și anul trecut, pentru un spectacol prezentat apoi și în Festivalul Național de Teatru (*Nunta însângerată* după Federico Gárcía Lorca), regizorul a fost răsplătit și anul acesta cu distincția ce-i atestă meritele. Pentru spectacolul său s-a obținut și Premiul de scenografie, acordat lui Bartha Jozsef.

Marele premiu „Atelier" pentru cel mai bun spectacol a fost câștigat de recenta premieră a Teatrului „Andrei Mureșanu", *Cu mâna pe ciocan* după Milos Nikolić, regia Theodora Herghelegiu. Premiată și la Festivaulul de la Piatra Neamț, Ioana Gajdó a obținut și aici distincția pentru cea mai bună actriță, pentru rolul *Ildiko* din *Cu mâna pe ciocan,* iar premiul pentru cel mai bun actor i-a revenit lui Szakács László pentru rolurile *Ianos* din *Cu mâna pe ciocan* și *Franz* din *Kasimir și Karoline*.

*
* *

Cu mâna pe ciocan are la bază piesa lui Milos Nicolić, text al contemporaneității sârbe a cărei primă prezență pe o scenă românească a fost acum câteva luni, la Teatrul Nottara. Abordând o tematică foarte rezonantă timpului nostru, radiografiind cu umor o stare ce a generat conflicte puternice și absurde în spațiul vecin nouă, autorul condamnă fanatismul naționalist.

Adaptarea Teodorei Herghelegiu mută locul acțiunii, deplasând puțin mai la est conflictul, o suprapunere perfectă în spațiul nostru și cu siguranță oriunde, căci tematica este universală. În același timp, regizoarea găsește o modalitate de transpunere ce salvează spectacolul de capcana dată de scriitura textului, și anume, cea a vulgarității. Căci fundamentul de la care pornește creația regizoarei este renunțarea la convenție, ironia și jocul devenind substanță și principiu constructiv. Discursul este fragmentat, având inserții de dialog între actori, actori și public. In jurul acestui pilon, fantezia regizoarei se dezlănțuie, susținând cu foarte multă ingeniozitate registrul comic și adâncind cuvântul prin nuanțări și comentariu imagistic surprinzător. Mecanismul este susținut de o dinamică a contrapunctului care pleacă, în speță, de la forma decanonizantă de abordare a textului, suprapusă însă pe un spațiu al decorului și costumului de riguros realism.

Toată această construcție are aportul calitativ și al creațiile actoricești, prezențe cu foarte multă forță descriptivă. Și dacă personajele masculine principale punctau spiritul nației pe care o prezentau: Janos (Szakács László) – detașare și viclenie, Ion (Adrian Ancuța) – un anume cabotinism, și suficiență, personajul feminin, Ilona (Ioana Gajdó), este un exponent al feminității de oriunde, demonstrând că istoria se poate repeta pretutindeni.

Teatrul „Andrei Mureșanu" Sfântu Gheorghe – Cu mâna pe ciocan sau de la Stanislavski la Artaud pe altă cale, **adaptare după Milos Nikolić de Theodora Herghelegiu. Traducerea: Veronica Lăzărescu. Regia: Theodora Herghelegiu. Decorul: Deák Barna. Costume: Ioana Gajdó. Distribuția: Adrian Ancuța. Szakács László, Ioana Gajdó, Sergiu Aliuș, Mona Codreanu, Camelia Paraschiv, Valeria Olar, Tiberiu Tudoran.**

La Arad – UMBRE SFINTE ȘI MERE DE AUR

Scenă din
Spărgătorul de nuci

Elisabeta POP

Sunt cinci decenii din seara când o micuță cortinetă roșie se ridica în fața ochilor măriți de bucurie ai copiilor. Se aflau acolo, în anul de grație 1951, copilași slăbuți, cam nemâncați și prost îmbrăcați, copii născuți imediat după așa-zisa eliberare... S-ar putea ca aceste spectacole date de o mână de artiști inimoși conduși de Cristian Frangopol să fi constituit una dintre puținele bucurii ale acestor copii necăjiți.

Se cuvine să fim alături de domnul director, actorul Dan Antoci, în a mulțumi tuturor celor care au înțeles să sprijine financiar (și nu numai) această remarcabilă inițiativă culturală (Ministerul Culturii, dar, mai ales, Primăria Municipiului Arad și Consiliul local). Primăria a oferit și o diplomă însoțită de o marionetă expresivă unora dintre cei mai merituoși susținători ai mișcării păpușerești (s-au aflat printre ei și Brândușa Zaița-Silvestru, Valeriu Simeon și Boris Azarov – primii doi de la „Țăndărică", ultimul de la Teatrul de Păpuși din Simferopol). Și, desigur, în finalul sărbătoresc al Festivalului, la care eu nu am mai putut participa, or fi fost premiați artiștii pensionari care mai trăiesc și cei merituoși de azi .

Festivalul, o spunem de la început, a fost nu numai bogat în participări prestigioase, spectacole multe (optsprezece!), nouă teatre plus teatrul-gazdă, multe și valoroase, ci a demonstrat, dacă mai era nevoie, că și Aradul, ca și multe orașe, poate toate, ale României, au enormă nevoie de teatru, sălile fiind nu pline, ci arhipline.

Iată, în ordinea prezentării, cine au fost participanții:

Teatrul de Marionete Arad: *Albă* ca Zăpada. Scenariu și regie: Ildiko Kovács. Scenografia: Zofia Krzyzanowski.

Teatrul de Păpuși „Vasilache" Botoșani: *Aventurile lui Chiț* – un spectacol semnat la toate sectoarele importante Valentin Dobrescu, același lucru fiind valabil și pentru *Desen animat*. Un animator autentic.

Teatrul de Păpuși Galați: *Gulliver în țara lui Lilliput*. Regia: Stelian Stancu și Daniel Stanciu. Scenariul și scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Gabriel Basarabescu.

Teatrul Republican de Păpuși „Licurici", Chișinău, Republica Moldova: *Spiriduşul şi zâna bună*. Scenariul, regia și interpretarea unuia dintre roluri: Ludmila Paiu. Scenografia: Nina Zabrodin.

Teatrul de Marionete Arad: *Rățușca cea urâtă*. Scenariul și regia: Titus Bogdan Jucov. Scenografia: Nina Zabrodin (ambii de la Teatrul „Licurici" din Chișinău).

Teatrul de Păpuși Constanța: *Califul Barză*. Dramatizare de Cristian Pepino după Hauff. Regia: Daniel Stanciu. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Gabriel Basarabescu.

Teatrul de Păpuși „Vaskakas" (Cocoșul de fier) Győr, Ungaria: *Fiul calului alb*. Dramatizare: Ilona Szasz. Regia: Janos Pályi. Scenografia: Gyula Majoros. Muzica: Eva Kanalas și Üzgin Üver Band.

Teatrul de Păpuși Vidin, Bulgaria: *În amintirea lui Petruşka*. Scenariul și regia: Yana Tsankova. Scenografia: Silvia Bucharova. Concepția păpușilor: Vassil Rokomanov.

Teatrul de Stat „Csiky Gergely", Timișoara: *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil* de R. Cousse. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Instrumentist: Tibor Cari. În distribuție: Andras Istvan Demeter și Attila Balazs (în spațiu neconvențional).

Teatrul de Păpuși și Marionete „Țăndărică", București: *Cenușăreasa*. Regia: Silviu Purcărete. Scenografia: Carmen și Gheorghe Raszovschi. Muzica: G. Rossini; *Harap-Alb*, după Ion Creangă. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Daniela Voicilă Drăgulescu. Muzica: Nicu Alifantis; *Frumoasa și Bestia*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan.

Teatrul de Păpuși din Simferopol, Crimeea: *Taurul, măgarul și steaua*. Un spectacol de Boris Azarov.

Teatrul de Marionete Arad: *Zâna lacului* (în spațiu neconvențional). Scenariul și regia: Maria Gornic. Scenografia: Zofia Krzyzanowski; *Spărgătorul de nuci*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan; *Sindbad Marinarul*. Scenariul, direcția de scenă, aranjamente muzicale: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand; *Regele Cerb*. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Aranjament muzical: Dan Bălan.

Organizatorii au dedicat o dimineață unui *workshop Origami*, susținut de Eugenia Barbu, cu pricepere profesionistă și farmec tineresc. Sub privirile admirative ale micuților, dar și ale celor mari, ea a confecționat din banale bucăți de hârtie figuri dintre cele mai năstrușnice: păsări, flori, fluturi, cutiuțe, mici și simpatice animăluțe... Apoi, toți au învățat să le facă...

O prezență insolită, legată organic de ideile ce stau la baza organizării unei manifestări teatrale dedicate copiilor a fost și cea a Teatrului „Csiki Gergely" din Timișoara, chiar dacă spectacolul nu s-a adresat copillor, ci a avut un personaj-copil plin de farmec și ingenuitate, spiritul ludic dominând scena, scenă care era, de fapt,curtea imensă a unei școli din Arad. Acest spectacol remarcabil, alcătuit din două părți distincte, *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil* de R. Cousse, în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand, a fost una dintre cele mai plăcute surprize a Festivalului. Textele rostite îți aminteau insistent de Orwell. În prima parte, actorul Andras Demeter a jucat un *Porc* ce medita cu voce umană despre condiția sa și despre posibilitățile pe care le are în vederea perfecționării până la ceasul cel din urmă al scurtei

sale vieți: acela în care este dus – cu fastul cuvenit – la tăiere, la sacrificiu... În partea a doua, Balazs Attila folosește dricul rămas de la ceremonia mortuară a defunctului porc, ca leagăn, drept cărucior, un spațiu al copilăriei fericite și nefericite, un spațiu al copilăriei cu jucării și, mai ales, bântuit de chinuitoare întrebări și de priviri curioase prin gaura cheii... O idee extraordinară, să recunoaștem... Cei doi actori, supravegheați atent de regizor și ajutați de elemente din decor și recuzită, ingenioase și expresive, s-au întrecut pe ei înșiși. A fost un recital actoricesc maraton, terminat cu aplauze ce au ținut multe minute în șir, și cu baloane care s-au înălțat la cer duse de un vânticel care a venit parcă, și el, la comanda celor doi magicieni ai scenei. A fost o seară de mare sărbătoare.

Din păcate, n-am putut urmări decât șapte spectacole păpușerești, despre care voi încerca să spun câteva impresii.

La constănțeni (*Califul Barză*) am apreciat în mod deosebit simplitatea și dinamismul păpușilor, bucuria jocului. Imaginile plăcute și micile surprize au fost pe placul celor mici, dar cuvintele, pârdalnicele de cuvinte, nu întotdeauna ajungeau integral în sală. Surpriza din final însă i-a făcut atât de fericiți încât n-au mai avut ei timp să întrebe ce și cum...

Artiștii păpușari din Györ ne-au surprins prin capacitatea de a îmbina fericit elementele tradiționale cu cele ale păpușeriei moderne. Cămeși albe țărănești, blide cu desene populare specific maghiare, cântece și descântece populare, un original acompaniament „la pietre". Au „dat" bine într-o frumoasă poveste populară despre *Fiul calului alb*, a cărui împărăție semăna surprinzător cu ograda unui harnic gospodar ungur. Cele trei spectacole ale Teatrului Țăndărică, toate trei minunate, au făcut deliciul celor mici. *Cenușăreasa*, cu un decor original, un fel de scrin al bunicii, din sertarele căruia ieșeau personajele, cu o scenuță delicată, micuță, din spatele căreia, pe fermecătoarea muzică rossiniană apăreau cunoscutele personaje, împărțind sala în suporteri și dușmani... *Harap Alb*, cu nota lui populară, cu hazul binecunoscut, căruia muzica lui Alifantis i-a adăugat voioșie, cu păpuși nostime aduse de actori tineri, ageri, și cu o mare bucurie a jocului și a comunicării cu sala, a fost de asemenea un mare succes. Fabulosul personaj din *Frumoasa și Bestia*, apariție de maximă surpriză, nu a speriat câtuși de puțin copiii prezenți în sală, dimpotrivă, aduși des la teatru, aceștia au marșat pe sfaturile păpușarilor care conversau dezinvolt cu cei din sală. *Fiara*, căreia – e un mic reproș – așa i se și spune în spectacol, nu se mai știe dacă e și... bestie, mai ales că una dintre surorile cele urâte și rele spune la un moment dat despre sora cea frumoasă că ar fi o... bestie. În alt sens, desigur. Ceea ce creează o ușoară confuzie și poate fi rapid remediat. În final, când fiara redevine Prinț frumos, sala jubilează fericită. Nota zece pentru execuția păpușilor și numeroasele găselnițe tehnice. Și nu în ultimul rând, pentru vorbirea impecabilă. Cel mai frumos și mai emoționant spectacol mi s-a părut cel al păpușarilor bulgari din Vidin. Un omagiu adus celebrului personaj *Petruşka*. Un iarmaroc plin de culoare, cu actori la vedere, ce parcă se prelingeau prin scenă, mânuind numai ei știu cum, zeci de costume care se mișcau firesc, de parcă erau chiar personaje, cu un ritm viu, totul plin de viață și, mai ales, de artă adevărată. Armonios, echilibrat, fascinant, cuceritor.

Constantin PARASCHIVESCU

La deschiderea Festivalului Internațional de artă a animației „euromarionete 2001", ediția a V-a, de la Arad, directorul Dan Antoci s-a adresat asistenței cu salutul „ciau"; „Ciau" au răspuns micuții spectatori, dar dânsul nu s-a arătat mulțumit, a repetat salutul, o dată și încă o dată, și glăscioarele au strigat din toate puterile „ciau". La al treilea spectacol, eram dispus și eu să-mi alătur vocea corului de prichindei, cu o notă mai groasă, care ar fi produs ilaritate, probabil.

Organizată cu sprijinul primăriei, consiliului municipal și Ministerului Culturii, această ediție a coincis și cu aniversarea a cincizeci de ani de la inființarea teatrului – 7 mai 1951. Prilej evocat cu emoție de director și cu solemnitatea înmânării unor diplome de merit personalităților care i-au onorat scurta istorie, unele cu părul nins astăzi – artista Elena Gherdan, directorii Ioan Tanzer și Adriana Petrică, etc. Într-un interviu pe care i l-am luat, domnul Dan Antoci a ținut să sublinieze cu recunoștință contribuția înaintașilor: „Cincizeci de ani este o vârstă la care colectivul nostru trebuie să devină absolut responsabil de destinul său artistic. Înaintașii nostri, *umbre sfinte ale artei animației*, au stabilit traiectoria, tradiția, au stabilit niște norme pe care noi în mod obligatoriu trebuie să le depășim".

Conștientă de asta, trupa arădeană, tânără acum, are șanse să le împlinească. Semne de maturitate profesională s-au remarcat, de pildă, în două spectacole de complexitate artistică, din cele șase prezentate în festival, *Spărgătorul de nuci* și *Regele cerb*. Ambele, în regia și scenografia unor apreciați maeștri ai genului, Cristian și Cristina Pepino. Cu personaje reale și siluete manevrate ingenios, figuri minuscule sau uriașe, grotești, cu dialoguri rostite *live* și accentuate expresiv, cântece imprimate pe bandă și natural sincronizate, ei au creat două povești savuroase și antrenante în care poezia se îmbină cu umorul, grația cu inteligența, într-un stil fascinant. Peripețiile lui Drosselmaier în căutarea nucii, pentru a-i reda prințului chipul cel adevărat, cu complicitatea sălii, stârnesc interesul entuziast al copiilor și adeziunea totală pentru interpret însuși, Dan Antoci. Povestea fabuloasă a lui Carlo Gozzi despre *Regele cerb*, cu personaje din *commedia dell'arte* (*Pantalone* și *Tartaglia*), cucerește prin fantezie și haz, ritm trepidant, armonia mișcărilor cu vocile nuanțate, în special la Tartaglia și Rege. Celelalte spectacole, mai modeste, atrag totuși prin acuratețea expunerii și candoare (*Albă ca zăpada*, scenariul și regia Ildiko Kovacs, unde i-am remarcat pe Alex Csizmas, Adina Doba, Nuți Roman, *Zâna lacului*, spectacol într-o lădiță, imaginat și realizat de Maria Gornic, cu tinerii Natalia Clinchici, Nicoleta Popa, Dan Zach, Adam Boboc), sau plac pentru gingășia păpușilor și ideea poetică (*Rățușca cea urâtă*, scenariul și regia Titus Bogdan Jucov – idee nesusținută însă de joc, cu voci care nu se aud sau sună strident „vreau să zbor...").

Organizarea impecabilă, afluență impresionantă de copii. Primăria le-a făcut cadou intrarea liberă, așa încât și sala Teatrului de Stat cu cele trei balcoane s-a dovedit neîncăpătoare la spectacolele programate acolo. Zece teatre, 18 spectacole pe afiș. Au venit colective din Galați, Botoșani, Constanța, Timișoara maghiar, Chișinău, Györ–Ungaria, Simferopol-Ucraina. A venit „Țăndărică" și a prezentat „o stagiune într-o zi", cu trei spectacole: *Cenușăreasa*, versiune de Silviu Purcărete după Charles Perrault și frații Grimm, pe muzică de Rossini, elegant și buf, cu figurine de porțelan rotindu-se amețitor în scena balului, de 11 ani pe afiș (premiera 1 iunie 1990); *Harap Alb*, după Ion Creangă, cu hazul neasemuit al replicilor și peripețiilor celebrelor personaje de basm, regia Cristian Pepino; și, în aceeași regie, cu scenografia Cristinei Pepino, cea mai recentă

premieră, *Frumoasa şi bestia*, seducătoare prin fantezie, haz şi noblețe morală care elogiază frumusețea lăuntrică.

Menționez prezența eficientă a Teatrului de păpuşi „Vasilache" din Botoşani cu două spectacole simple, dar de o ingenioasă expresivitate, povestea anotimpurilor cu peripețiile şoricelului, iepurașului, etc., în *Povestiri de buzunar* (regia Liviu Saiciuc) şi demonstrația de virtuozitate a omulețului desprins din desen şi silit să se descurce în neprevăzutul lumii, din *Desen animat* (regia Valentin Dobrescu). Menționez, de asemenea, ținuta echipei din Constanța, care a prezentat un original spectacol după W. Hauff, *Califul barză* (regia Daniel Stanciu), în care puțin praf şi o formulă magică te transformă în alt soi de viețuitoare. Ceea ce se întâmplă cu *Califul* şi *Vizirul* său, urmăriți de beduini şi vrăjitori. Spectacol antrenant, cu un fascinant dans al berzelor, ingenioase scene cu vrăjitorii, un *Vizir* savuros în replici, dar un moment mai anost cu beduinii şi un impersonal *Calif*. Mai menționez prezența Teatrului de Păpuşi „Vaskakas" din Győr (născut din inițiativă privată în 1991), cu *Fiul calului alb*, o poveste maghiară despre dragoste şi puteri supranaturale, unde făpturile răului sunt învinse, începută spectaculos cu un ceremonial în alb, continuată cu măiestria jocului de umbre şi păpuşi, dar cu lungi scene de dialog care şi într-o limbă cunoscută trenează. Un spectacol religios, despre naşterea lui Iisus Hristos şi a creştinismului, a prezentat Teatrul din Simferopol, *Taurul, măgarul şi steaua*. Realizat de Boris Azarov, director al teatrului din 1978, reprezentația îşi are un timbru de elegie cucernică, cu semnificații metaforice privind reflexul minunii divine asupra viețuitoarelor lumii.

Performanța a aparținut Teatrului de păpuşi din Vidin. Un spectacol fără cuvinte, pe muzica baletului lui Igor Stravinsky, intitulat *În amintirea lui Petruşka*. Ambianță de iarmaroc, un bufon popular dirijând asistența, lume pestriță, şmecheri, naivi şi cască-gură, păpuşi fragile, făpturi reale şi sugerate de costume cu măşti; o pantomimă frenetică joc viu, dinamic, seducător, stârnind admirație şi haz, risipă de fantezie, bun gust şi măiestrie artistică. Scenariul şi regia: Yana Tsankova.

Caietul-program al festivalului, elegant tipărit, cu prezentări în română şi engleză, are pe copertă o inimă în care zburdă figurine şi viețuitoare din povești. O emblemă de suflet a animatorului Dan Antoci, care iubeşte copiii, poveştile şi... „eu cred că în sufletul copilului de astăzi trebuie să resădim credința în Dumnezeu, credința că până la urmă binele învinge răul şi că de pe tărâmul celălalt, dacă avem destulă răbdare, destul curaj, destulă abnegație, destul spirit de sacrificiu, ne putem întoarce la lumina zilei şi atunci *merele de aur* s-ar putea să fie culese". Dă-mi voie să-ți răspund, Domnule INIMĂ, de-aici, cu admirație şi stimă: „Ciau!".

ZILE BĂCĂUOANE ȘI...

Constanța ZMEU, Florin CRĂCIUNESCU și Daniela VRÂNCEANU în ***Lecția*** de Eugen Ionescu

Constantin PARASCHIVESCU

La întâlnirea criticilor cu creatorii „față-n față„ din cadrul „Zilelor Teatrului Bacovia" (13–15 iunie a.c.), organizată de Secția română a A.I.C.T., UNITER și teatrul-gazdă, s-au spus mai puține lucruri din câte ar fi meritat spuse. Și prezența membrilor secției a fost, din păcate, mai redusă. Bine ar fi fost să fie mai mulți, pentru că probleme de discutat erau destule și, după efortul prezentării a șase spectacole în trei zile, cu actori interpretând și câte două roluri dificile pe zi, meritau o apreciere lucidă, o analiză la rece a ceea ce a fost bine sau nu, a ceea ce a satisfăcut sau derutat. Ei, tocmai asta e problema, zic eu, că o analiză la rece nu se putea face atunci, imediat după un spectacol cam răvășitor și derutant (*O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale).

Să le luăm pe rând. Organizarea a fost impecabilă, programul foarte serios alcătuit din piese importante ale repertoriului românesc și universal, prezentarea documentară utilă, cu informații despre autori și creatori, puncte de vedere, în caiete-program de grafică modestă, dar bine întocmite de secretarul literar (Octavian Voicu).

Scriitorul Calistrat Costin, directorul teatrului, care a mai condus cândva instituția, a reușit, cred, să unească forțele într-o competiție artistică activă, încercând să scoată *înzestrata* (subliniez) trupă de la Bacău din conul de umbră cam prelung în care s-a situat în ultimul deceniu. Și asta în primul rând printr-un repertoriu de ținută, ofertant, cu piese de angajare complexă a resurselor

creatoare, a ideilor despre teatru modern și a modalităților oportune de expresie. Cu un Shakespeare și cu un Caragiale pe afiș (*Visul unei nopți de vară* și *O noapte furtunoasă*), cu Eugen Ionescu și Jean Anouilh (*Lecția* și *Invitație la castel*), cu Mrožek și Matei Vișniec (*Tango* și *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*), premiere din stagiunea 2000–2001, se poate mândri orice teatru. Și rezonanța lor actuală e – poate fi – implicită, fără prea multe intervenții și insinuări ostentative. În al doilea rând, prin înțeleapta și curajoasa infuzie de tinerețe pe care a promovat-o, împrospătând trupa cu forțe noi, talentate, cu poftă de joc și încredințând unor regizori încă neafirmați, sau abia pe băncile de studiu ale profesiei, răspunderea unor spectacole. Ceea ce, firește, mișcă aripile, dă ambiție și elan fanteziei, încredere și prilej de perfecționare.

Evaluarea lucidă a rezultatelor artistice trece printr-o sinusoidă. Spectacole bune și slabe, inegalități de interpretare, scene de reală tensiune și emoție alternând cu momente de monotonie și stridențe. După cum am spus, *O noapte furtunoasă* a derutat prin extinderea amplificată în afara piesei, cu scene din schițele lui Caragiale, replici din alte piese și o năvală de personaje de mahala (lăutari, țigani, nuntași, politicieni demagogi și amorezi ridicoli, *bagabonți, vardiști*), într-o hărmălaie asurzitoare și inutilă. Am avut impresia că și pe noi, publicul, ne integra în liotă, pentru că doi vardiști patrulau pe laturile sălii tot timpul, trăgând firește cu ochiul și la „comédii". Altfel, ce rost aveau acolo? Din hărmălaie se conturau, totuși, tipurile farsei, cu impetuozitatea comică a lui Viorel Baltag (*Jupân Dumitrache*) și mobilitatea de expresie a lui Geo Popa (uluitor în extravagantul *Rică Venturiano*). Ca și unduirile romantice ale Doinei Iacob (*Veta*), siguranța de sine a lui Gabriel Duțu (*Chiriac*), șiretenia jucată a lui Valentin Branișteș (*Spiridon*), tărăgănarea în reacții a lui Ion Goranda (*Ipingescu*). Atunci, de ce nu s-a jucat doar farsa? *Rică* vine seara la *Zița* (crede el!), când se face lampa mai mică, deghizat în femeie și cu lăutari; ca să facă gălăgie? Întrebat de ce l-a îmbrăcat pe *Rică* în rochie, regizorul Dumitru Lazăr Fulga a spus că nu trebuia să fie recunoscut de jupânul care-l urmărea. De unde știm noi asta? I-am întrebat la rândul meu. Fără răspuns. Dacă intenția nu transpare din joc, e gratuită. Asemenea motivații fără acoperire artistică abundă, aici și în alte spectacole, și deviază eforturile spre artificiu și extravaganță. În aceeași regie, degringolada din *Tango* de Mrožek (intitulat aici *Tango story* de Slavomir Mrožek și Sylvia Plath) este coborâtă la o expresie de diletantism dincolo de orice comentariu.

Răzvan Dincă și Dana Lungu și-au dat examenele de diplomă cu *Visul unei nopți de vară* și *Lecția* – texte de marcată teatralitate, cu posibilități de citire originală a sensurilor multiple și de încadrare într-un registru poetico-filosofic relevant. A reușit mai bine Răzvan Dincă, printr-o construcție bine condusă, dinamică, delimitând polemic tirania politică și morală (întruchipată

de ducele *Theseu*) de libertatea veselă a spiritului și jocul nevinovat al dragostei dirijat de regele zânelor, *Oberon*. Aici îndrăgostiții au patos și tandrețe, francheța și elanul vârstei și sunt convingători (Ștefan Ionescu – *Lysander*, Gabriel Duțu – *Demetrius*, Daniela Vrânceanu – *Hermia*, Nina Gherghișan – *Helena*). *Puck* e un duh sprinten, abil și plin de fantezie (Despina Prisăcaru), meșterii actori au haz și simplitate naturală (Viorel Baltag – *Fundulea*, Adrian Găzdaru – *Gutuie*, Ion Goranda – *Blându*, Valentin Braniște – *Flaut*). Cadrul scenografic e inspirat și fastuos, cu elemente de sugestie florală și orizont feeric (Cris Ciobanu).

Spectacolul are ritm și rezonanță modernă. Dana Lungu, care și-a propus dezvăluirea mai multor măști din spectacolul deriziunii prin limbaj creat de Eugen Ionescu în *Lecția*, s-a oprit doar la una, la prima, care duce de la timiditate politicoasă la ferocitate. O linie clară, trasată în jocul *Profesorului* (Florin Crăciunescu), dar numai una, care așa, singură, deviază în patologic. Ceea ce nu mai e relevant. Iar *Eleva* (Daniela Vrânceanu), nestrunită în expansiune juvenilă, devine stridentă.

Invitație la castel (jucată aici cu titlul *Bal la castel*) e un spectacol colorat și cu vervă. Aproape că și-ar fi conturat și un stil, dacă teatralitatea ar fi fost consecvent elaborată de Oana Leahu – să zicem, cu harul și măsura lui Nicolae Roșioru în rolul unui valet bătrân, elegant și cu duh. E strălucitoare ambianța (decor: Gheorghe Balint), atrăgătoare costumele (Cris Ciobanu), jocul are vitalitate și haz, farmec uneori, dar alunecă ușor în stridențe și scene expediate care îl fac inegal. Aici Viorel Baltag (*Meserchmann*) își revarsă forțele peste țițele intrigii, Doina Iacob (*Mama Isabelei*) plusează cu efect interesele materne, Constanța Zmeu (*Doamna Desmesmortes*) se amuză cu tact dintr-un cărucior cu rotile, Firuța Apetrei (*D-ra Capulat*) e voluntară și lucidă în joc, Gabriel Duțu (*Horace, Frederic*) rezolvă diferențele dintre gemeni cu sensibilitatea timidului și frivolitatea cam expediată a celui ce pune la cale farsa. E numai spumă de șampanie piesa?

Cu piesa lui Matei Vișniec – al cărui titlu picaresc lung nu-l mai repet –, spectacolul a plictisit. Și obosit. Și nu trebuia. E un poem al iubirii, alegoric – temă inedită la Vișniec – în „nouă nopți", cum le numește autorul, nouă scene în care *Ea*, femeia, îl inițiază pe *El*, bărbatul, în tainele dragostei ideale, dezvăluindu-i frumusețea ei spirituală nemuritoare. În decorul alb, de puritate a ființelor (Crezantema Sofronea), evoluează doi tineri talentați, Eliza Noemi Judeu și Gabriel Duțu. Cu sensibilitate reciprocă. Numai că în timp ce ea devine de la o scenă la alta mai spiritualizată în expresie, mai frumoasă și încărcată de emoție, el pare a rămâne într-un bârlog, izolat în sine, expediind replicile și stările într-un mod, la propriu, de neînțeles.

Povestea urșilor Panda, frumoasă sau nu, o spune în surdină, pentru culise poate, pentru noi nu. Și nu înțeleg cum Gheorghe Balint, care a intuit valoarea poetică a piesei și a regizat-o, n-a sesizat asta. Și nu i-a dat gradație în joc.

Sinusoidă!

...SĂRBĂTOARE LA CONSTANȚA

Duminică, 3 iunie a.c., Teatrul din Constanța, care se numește acum „Ovidiu", și-a sărbătorit 50 de ani de existență. A luat ființă în ianuarie 1951 și la 2 mai al aceluiași an a prezentat primul spectacol, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, în regia lui Nicolae Kiriițescu, cu actori provenind de la Teatrul Național din București și amatori talentați din oraș. În trupă figurau atunci Jean Ionescu, ani de zile director al instituției, apoi, Romeo Profit, împătimit secretar literar, debutantul Toma Caragiu și tânăra actriță Zoe Caraman, frumoasă și înaltă ca o colonadă, prezentă și astăzi în peisajul urbei. Au debutat aici, în stagiunile următoare, Liviu Crăciun, George Bănică, Ștefan Iordache, Daniela Anencov, prezenți cu fețe zâmbitoare și emoție la aniversare; au jucat, de-a lungul anilor, personalități de prestigiu ca Ileana Ploscaru, Virgil Andriescu, Lucian Iancu, Agatha Nicolau, Iolanda Copăceanu Mugur, Emil și Maria Sassu, Sandu Simionică, Romel Stănciugel, Emil Bârlădeanu, Alexandru Mereuță, Viorica Faina-Borza, Dan Herdan, Longin Mărtoiu, Eugen Mazilu, Titus și Elena Gurgulescu, Ana Mirena, Nina Udrescu, Diana Cheregi și actualii directori Vasile Cojocaru și Lică Gherghilescu. Au montat aici spectacole de răsunet: Val Mugur, David Esrig, Ion Maximilian, Gheorghe Jora, Silviu Purcărete (memorabile „seri de teatru antic"), Constantin Dinischiotu, Anca Ovanez-Doroșenco, Dominic Dembinski, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion. Și-au lansat piese în premieră Dan Tărchilă, Ion Coja, Eugen Lumezianu. Trei sute de premiere în 50 de ani, turnee în Spania, Turcia, Bulgaria, Iugoslavia, 50 de premii și distincții. O excelentă mărturie editorială cuprinsă în volumul de peste 500 de pagini, *Thalia ex Ponto – la cumpăna dintre milenii,* alcătuit de secretarele literare Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian, lansat acum, cum alte teatre mai fățoase n-au.

Dacă n-ar fi coincis cu suprapunerea a vreo trei festivaluri (mega-festivalul de la Sibiu, imediat Sfântu Gheorghe și Piatra Neamț), sunt convins că prezența invitaților și a criticilor ar fi fost ceva mai mare. Dar și așa, cu câți au fost, a fost o sărbătoare de suflet, marcată de nostalgii și emoții. O întâlnire prietenească dimineața, numită cam rece „colocviu", dar transformată într-o plăcută rememorare a sfintelor clipe efemere petrecute pe scândura acestei scene, care parcă se încălzea și ea un pic, o festivitate omagială seara, când s-au acordat diplome de merit și onoare mai multor personalități care au slujit aici cu talent, angajați sau colaboratori. Vădit emoționați ei înșiși, Vasile Cojocaru și Diana Cheregi au înmânat aceste diplome, însoțite de flori și medalii, cu o distincție de duioșie ceremonioasă, care apropia sala de scenă, deși le despart aievea câteva trepte. Trepte de elevație spirituală, spre care urcăm oridecâte ori ne întind o mână generoasă artiștii ce oficiază aici și ne înalță, miraculos și binecuvântat, spre noi înșine!

Claudia LIPAN

Dacă aș povesti unui prieten...

S-a amintit pe bună dreptate că lipsea Constanței o carte a teatrului său. Care să vorbească despre timpul condensat în letopisețe, despre debuturi și premiere pe scena sălii mari și în studioul experimental, sau pe colinele teatrului antic din buza mării. Despre cei care nu se văd, dar nici nu se uită (fie ei tehnicieni sau portarul moș Andrei), despre păpușarii dăruiți de Dumnezeu cu mîini și voci de aur, despre tot ceea ce păstrează atât de bine recenta apariție *Thalia ex ponto – la cumpăna dintre milenii*, în editura Muntenia & Leda. Evitând pe cât se poate scriitura greoaie, oficială a unei monografii, cartea e scrisă parcă de un spiriduș al teatrului care narează cu poftă amintiri delicioase, pline de farmec și chipuri dragi. Cele două autoare, Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian, se desprind cu ușurință de statutul secretarului literar și purced în conversație față-n față cu un prieten, adică el, spectatorul, el, cititorul, el, actorul, el, iubitorul de teatru. În acest sfârșit de stagiune, Teatrul Dramatic „Ovidiu" din Constanța și-a aniversat 50 de ani. Frumoasă vârstă, dacă ne gândim că istoria ei risca să treacă observată doar în sânul actorilor care au ars pe scena constănțeană... Și, probabil, în condeiul repezit al cronicarului care a făcut naveta pentru o seară de spectacol. În rest, cine ar fi scotocit în afară de Carmen Chihaia amintirea serilor de teatru antic care au bântuit Histria, Mamaia, Constanța și Mangalia? Cine ar fi avut „nostalgiile suspecle" ale regizorului debutant, decât Dominic Dembinski? Cine ar fi văzut și astăzi stolul de lebede năbădăioase ce-au tulburat „apele" atrizilor, decât Vasile Cojocaru, acum directorul teatrului? Teatru care se ridica în malul dobrogean în 1951. Cartea nu vorbește doar despre datele exacte ale evoluției lui, ci și despre efortul ajuns uneori până la cenzura unor spectacole care au uitat parcă să mai vadă lumina zilei. Despre un teatru așteptat și câștigat ca un drept al neînstrăinării omului, al unui suflu dramatic ce poate bate și în rada unui oraș-port cu geamii și biserici de tot felul.

Într-un pământ umbrit cu sechele în vreme de război și colonii străine în vreme de pace, teatrul tomitan și-a deschis încetișor porțile și a prezentat *Scrisoarea pierdută* de Caragiale. În plin avânt sovietic de după '44, în monopolul instituțional și informațional, pe scena teatrului se joacă o piesă românească. Începuturile acestei istorii sunt prezentate de cele două autoare în lumina adevărului, cel mai simplu, încadrat de numele celor care au tras măcar o dată cortina scenei, cu mic, cu mare, dar și de încăpățânarea unui regim convins că *Hamlet* este un manifest „eminamente politic", iar *Sluga la doi stăpâni* o exploatare a omului. Trecem mai apoi prin studioul experimental – mai mult o stare de spirit a „neliniștiților" decât sală de teatru. Cinci ani mai târziu, locul va fi stabilit în sala Elpis (ce nume augural!). Sunt primii pași (cei mai grei), zugrăviți cu răbdare de artist, aceeași pe care au simțit-o grupurile

de tineri repartizați la Constanța după 1957. Dacă ar fi să enumerăm o parte dintre aceștia, am fi nedrepți. Dacă ar fi să-i enumerăm pe toți n-am avea spațiu. Nu lipsește nici amintirea tradiționalelor stagiuni estivale, a *Medeii* interpretate printre ruinele unui fragment arhitectural, a lui *Iason* venind de pe o mare agitată și chinuindu-se să debarce în fața spectatorilor.

Volumul se încheie cu fantastica lume a teatrului de păpuși care prezenta primul spectacol în foaierul de la balconul Teatrului Dramatic. Aflăm cum trupa de păpușari, coordonată minunat de Claudiu Cristescu, fondatorul și animatorul ei, a oferit clipe de fericire copiilor din întreaga Dobroge, celor orfani sau celor bolnavi aduși pe brațe de acești oameni devotați care au câștigat premii, au improvizat spectacole pentru comunitățile de români de pe alte meleaguri, au organizat 15 ediții ale Festivalului internațional „Săptămâna teatrelor de păpuși", alături de mari regizori, scenografi, muzicieni. Sunt scrise toate cu grijă sfântă într-o carte care lipsea, dar a apărut, despre un teatru care lipsea, dar a apărut și el, despre un public care nu a lipsit înainte, dar lipsește acum, din păcate. Autoarele cărții au însă încredere în virtualii privitori. Așa cum au încredere și în teatrul care, departe de a fi încărunțit la cei 50 de ani, păstrează arealul dobrogean sub reflector. Parcă nu se mai scriu astfel de cărți. Inventive, curate, cu emoția care le transformă în „cărticele de suflet". Sunt convinsă de un lucru: dac-aș povesti unui prieten câte ceva despre teatrul Constanței aș face-o așa. Așa cum povestește această monografie.

Absolvenți – laureați

La ediția 2001 a Galei Absolvenților UNATC „I.L.Caragiale", juriul format din studenții anului III – secția Teatrologie, organizatori ai manifestării, a acordat următoarele premii:

- Marele Premiu – Spectacolul **Ofertă de serviciu** de Lia Bugnar și Dana Măgdici, realizat la clasa prof.univ.Gelu Colceag;
- Premiul pentru Interpretare feminină: **Rodica Lazăr** (clasa prof. univ. Gelu Colceag), pentru rolurile *Beba* din *Noaptea asasinilor* de José Triana și *Maria* din *Ofertă de serviciu;*
- Premiul pentru Interpretare masculină: **Cătălin Stanciu** (clasa prof. univ. Ion Cojar), pentru rolurile *Crăcănel* din *D'ale carnavalului* de I.L.Caragiale și *Alfred* din *Before Breakfast* de Eugene O'Neill;
- Premiul pentru Spectacol de Comedie: **Cristiana Râpeanu** (clasa prof. asoc. Tudor Mărăscu), pentru montarea piesei *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila;
- Premiul pentru Creație în teatrul de păpuși și marionete: **Ionuț Radu Negrișanu,** pentru rolurile *Vrăjitoarea* și *Prințesa Amarza* din *Micul Muck* de Wilhelm Hauff.
- Premiul pentru Creație Coregrafică: **Mateia Stănculescu** și **Carmen Riban** (clasa lect. univ. Raluca Ianegic), pentru spectacolul *Întâlniri coregrafice*;
- Premiul pentru Management Teatral: Echipa de organizare a Galei Absolvenților 2000 – **Roxana Crișan, Viorela Ispas, Diana Pârvu, Raluca Hârtu** (Secția Teatrologie);
- Premiul Special al Juriului: Studentului-regizor **Radu Apostol** (anul IV, clasa prof. asoc. Cornel Todea), autorul spectacolului *Before Breakfast*.

Cătălin STANCIU şi Antoaneta COJOCARU în ***Before Breakfast*** de Eugene O'NEILL
Regia: Radu Apostol

Rodica LAZĂR şi
Dalina IONESCU în
Noaptea asasinilor
de Jose TRIANA
Regia: Alexandru
Berceanu

Anna HALASZ

Absolvenți în gală

A șaptea promoție de actori formați la Facultatea de Arte a Universității Ecologice s-a prezentat la „Gala absolvenților", în acest sfârșit de stagiune și an școlar, cu cinci spectacole: *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Cameristele* de Jean Genet, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, prezentate de clasa conf. univ. Margareta Pogonat; *Piațeta* de Carlo Goldoni, *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, oferite de clasa conf. univ. Lucia Mureșan, decan al Facultății de Teatru. O stagiune variată, bogată și bună pentru oricare teatru profesionist. Tineri capabili, bine pregătiți, fără doar și poate, personalități distincte, care și-ar găsi locul în oricare teatru al țării. În concurența ametitoare a atâtor facultăți paralele la universitățile particulare, plus – *last but not least* – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, actorii Universității Ecologice se bucură de un climat intelectual deosebit sub egida Societății Atheneul Român, fundație prezidată de academicianul Bălănescu-Stolnici, care ne-a mărturisit, la conferința de presă, că toate clasele de actori sunt adevărați copii de suflet ai acestor împătimiți de ecologia societății românești – deci a grijii pentru valorile constante, naturale ale conviețuirii umane – care văd în teatru mijlocul cel mai fertil al activității acestor valori în impactul cu o economie de piață destul de sălbatică, asemeni vremurilor acumulării primare. Printre ei întâlnim cu bucurie personalități ca Ileana Berlogea, profesor de asemenea și la UNATC, sau esteticianul Victor Ernest Maşek, el însuși fost director de teatru, deci oameni conștienți de faptul, că valoarea cea mai constantă a țării o reprezintă arta.

În acest sens, o victorie rară înseamnă spectacolul *Femeia îndărătnică*, considerat tocmai de criticul și esteticianul V.E. Maşek cea mai bună dintre înscenările bucureștene din ultimele decenii, lucru datorat în primul rând protagonistei Monica Florescu, o actriță înzestrată deopotrivă cu o bogăție de lirism și de umor, mărunțică, jucăușă și inteligentă, care descoperă în personaj nu posibilitățile efectelor ieftine, nu capriciul și stridența, ci demnitatea umană a femeii, lucru ce nu prea se purta încă pe vremea premierei originale. Dacă vom confrunta cu acest lucru trăsătura inedită și seducătoare a personajului *Spiridon* din *O noapte furtunoasă* și anume un amor adolescentin tragicomic nutrit față de Veta cea de neatins, ne dăm seama că fermecătoarea ingenuă este mult mai mult decât ingenuă. Astfel, de surprize ciudate apar și la alte personaje din comedia bufă a lui Caragiale pe care profesoara clasei, marea tragediană, nu o simte ca pe un foc de artificii al poantelor cum suntem obișnuiți. Jupân Dumitrache, aproape în tot spectacolul este șters, onoarea de familist practic nu contează ca element decisiv al conflictului: Adrian Țăranu, și ceilalți – atât *Ipingescu* cât și *Chiriac* – se vor transfigura abia la sfârșit, la îndemnurile patriotarde ale lui *Rică Venturiano*, care până atunci părea un bleguț ageamiu. Dacă vedem în aceste variante specifice o radiografie a micului burghez, blajin și nevinovat, manipulabil cu ideea „dacă mă gândesc la țărișoara mea", atunci

lipsa simțului pentru grotesc și amuzant a unei mari tragediene aruncă o lumină orbitoare asupra politicianismului ca dușmanul cel mai aprig al lui Caragiale. De altfel, în aceeași ordine de idei, cuplul *Veta–Chiriac* (Roxana Joitza–Anghel Popescu) ar fi absolut la locul său de exemplu în memorabilul film psihologic englez *Scurtă întâlnire*. Iar interpretul lui *Rică Venturiano,* Alexandru Conovaru, își va dezvălui temperamentul și hazul debordant în comediile lui Carlo Goldoni și ale lui Shakespeare.

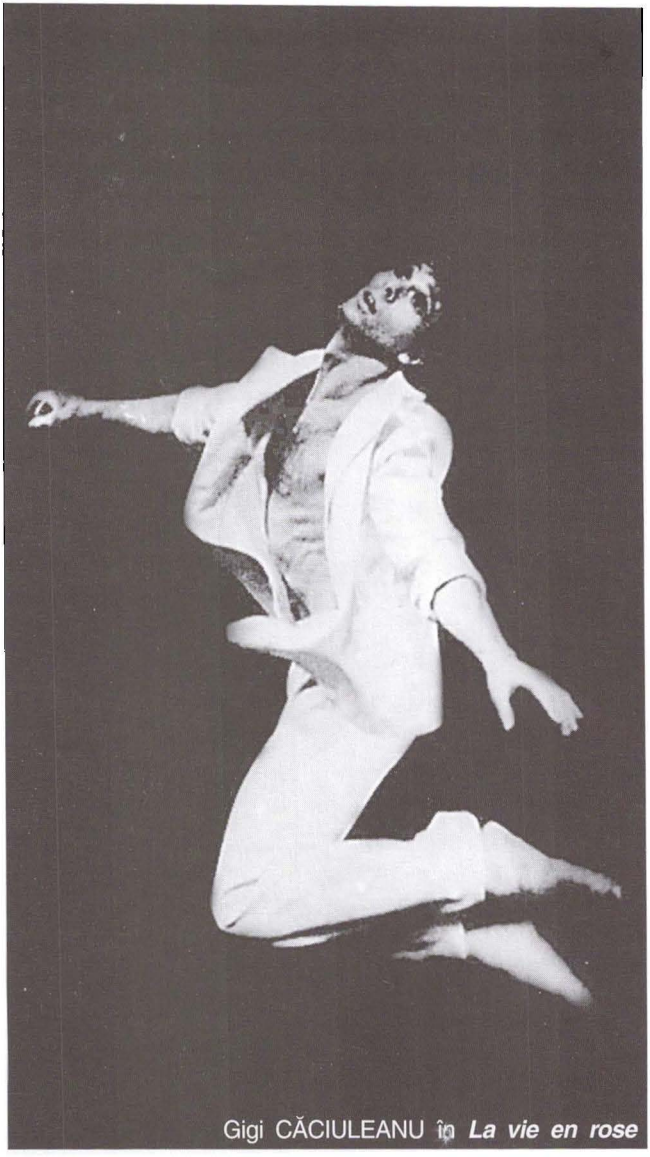
Spectacolul cel mai matur, mai complex din cele văzute se dovedește a fi *Piațeta*, o dezlănțuire de poftă de viață, de voie bună și temperament italiano-româno-sudamerican, de putere de caracterizare, de simț al ritmului, de muncă fin elaborată de echipă, de coregrafie și muzicalitate în proză: un festin de carnaval elegant și popular, totodată. Cei ce știu așa ceva știu tot, mai ales știu să treacă rampa.

În sfârșit, metafora dominantă a operei lovinesciene – atracția implacabilă a morții în conflict cu dragostea tragică pentru viață – oferă, de asemenea, o pleiadă de roluri bune, bine realizate de tinerii artiști. Ca spectator simți o vagă frustrare, totuși, privind personajul cel mai important, cel ce-și ia rămas-bun de la viață, cel admirat, cel atrăgător și sâcâitor și de neînțeles, cel inadaptabil și răzvrătit împotriva destinului și a suficienței totodată, cel misterios și stigmatizat de apropierea și disperarea morții. E mai ușor, și mai simplu, să înfățișezi chipurile variate ale omului mediu, decât măreția înnăscută sau dobândită prin întâmpinarea neantului. Lovinescu se baza pe creația actorului și l-a găsit în Emil Botta (*Citadela sfărâmată)* sau Kovács György (*Moartea unui artist*) – exemple, de care n-au avut parte tinerii, care au copilărit deja în mediocritatea programată a ultimilor ani de dictatură și au crescut în scăderea galopantă a calității umane din anii de tranziție. „Secolul omului de jos", cum l-a numit Zaharia Stancu, niciodată nu a fost mai jos decât în ultimul său deceniu. Deruta lui Cătălin Braticevici în personajul *Hans* și în funcție de acesta și a lui Giulio Doman în *Alex*, nu este „vina" lor, este rezultatul a câtorva decenii de luptă a dictaturii împotriva ideii de personalitate, de individ, de măreție. Era un „hit" după '72, anul asaltului ideologic „de la Neptun". „Sunt o fată ca oricare, n-am nimic deosebit..." Poate, ar trebui să se predea măreția ca atare cu montaje de 30 de minute din peliculele cu Tony Bulandra, Gheorghe Storin, George Vraca, Emil Botta, Amza Pellea, George Constantin, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache... Poate, ar deveni o marfă valoroasă de export.

An de an, o mulțime de talente obțin dilpoma de absolvire la facultățile de actorie particulare și de stat. Ce vor face? În ultimele decenii ale dictaturii erau clase de actori cu doar una-două persoane, un Institut întreg trebuia să joace spectacolele de absolvire, iar acum setea veche a talentelor se răzbună. Și cine e victimă? Ei înșiși. Absolvenții de care vorbesc jucau în Sala Rapsodia Română, pe jumătate goală, dar jumătate plină entuziasmată. Și era un public invitat. Primarul General al Capitalei promite sume astronomice pentru repararea sălilor de teatru, adăugând, că va veni la spectacole și va număra publicul pe capete. Iar după două „căderi" – două seri, ca cele văzute la Rapsodia Română – ce urmează? Se va confisca sala pentru scopuri mai bănoase? Inflația de muzică ușoară? Arte marțiale? Fotbal de sală? Box? Cenaclu de muzică tânără?... Amvon al diferiților demagogi profesoniști?...

Răspunsuri nu aveam. Doar întrebări înfrigurate.

Concurs/ Festival Internațional de Dans – Constanța 23 iunie – 1 iulie 2001



Gigi CĂCIULEANU în *La vie en rose*

- Producător – Teatrul de Balet *Oleg Danovski*
- sub patronajul Consiliului Județean Constanța și al președintelui Consiliului Județean Constanța – Stelian Duțu
- în parteneriat cu Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și Canalul de televiziune România 1, emisiunea *Lumea dansului*
- parteneri media: *Adevărul*, *România Liberă*, *Curierul Național*, *Cotidianul*, *Cronica Română*, *Observator*, *Cuget Liber*, *Centrul Informațional Telegraf – TV Neptun*, *Radio Sky*
- sponsor principal – Magazinele *Tomis* S.A. Constanța
- concursul a acordat premii în valoare de 6.000 $

- au participat concurenți din Germania, Rusia, Republica Moldova, Italia și România
- din juriul secțiunii *Dans contemporan* au făcut parte: Sergiu Anghel, Nina Brezuleanu, Adina Cezar, Silvia Ciurescu, Cosmin Manolescu, Ludmila Patlanjoglu, Mihaela Santo, Natalia Stancu, Ion Tugearu
- premiile secțiunii *Dans contemporan* au fost acordate după cum urmează: Premiul I (1000 $) – Bogdan Nicula (Ballet Mainz, Germania), Premiul al II-lea (800 $) – Mădălina Dan (Teatrul de Balet Oleg Danovski), Premiul „Erwin Kecsek" (10.000.000 lei) – Costel Georgescu, debut creație coregrafică (Teatrul de Balet Oleg Danovski)
- juriul secțiunii *Dans clasic* a fost compus din: Jean Guizerix (maestru de balet la Opera din Paris), Alice Georgescu, Florica Ichim, Ileana Iliescu, Anca Mândrescu, Tatiana Panaiotidi, Francisc Strnad, Liana Tugearu, Francisc Valkay, Traian Vlaș
- în cadrul secțiunii *Dans clasic* s-au acordat următoarele premii – 1. Juniori: Premiul I (800 $) – Ecaterina Cupcinov (Republica Moldova), Premiul al II-lea (400 $) – Tamara Meladze (Republica Moldova); 2. Seniori: Premiul I (1000 $) – Olimpia Cheța (Teatrul de Balet Oleg Danovski), Premiul al II-lea (800 $) – Remus Șucheană (Ballet Mainz, Germania)
- cele două jurii, prezidate de Wilfride Piollet (profesor la Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans din Paris), au acordat Marele Premiu (1500 $) concurentului **Ovidiu Matei Iancu** (elev al Liceului de Coregrafie București, bursier al English National Ballet, Londra)
- secțiunea Festival a continuat să exploreze spectacolul de teatru-dans, precum și abordarea teoretico-estetică inițiată la prima ediție a Festivalului Internațional de Dans din 1999, prin intermediul unui colocviu cu tema *Textul pe scenă și lumile lui*, organizat de Secția Română A.I.C.T., colocviu moderat de Carmen Stanciu și Vivia Săndulescu
- tot în cadrul Festivalului, a fost lansat și dicționarul – *Lumea artistică a Constanței (I), Teatrul de Balet „Oleg Danovski"*, de Jean Badea, Editura Mondograf, Constanța, 2001; lucrarea se dorește a fi: „un instrument pentru cunoașterea unui teatru prin artiștii și spectacolele sale, care l-au făcut celebru în Europa" (autorul).

Scenă din ***Furtuna*** de Shakespeare

Irina IONESCU

Mai mult sau mai puțin argumentat

Privit cu distanțare critică, Festivalul de dans Constanța, 2001 impune câteva observații legate de prezența spectacolului de teatru-dans pe scenele românești. Oferta foarte săracă existentă în acest moment a determinat alcătuirea programului din numai patru spectacole, doar în parte reprezentative pentru reflectarea obiectivă a diversității formulei de spectacol în cauză. Pe baza informației existente, specialiștii au încercat, în cadrul unui colocviu intitulat „Textul pe scenă și lumile lui", găsirea unei definiții cât mai exacte a spectacolelor de teatru-dans realizate la noi. Fără să fi ajuns la formularea unei concluzii operante din punct de vedere practic, discuțiile au evidențiat totuși existența unor tendințe tot mai puternice. S-a vorbit astfel despre elemente de teatralitate în dans, despre formule de devenire teatru-dans, despre viziuni personale asupra acestui tip de spectacol. Stadiul profan în care se află publicul românesc în materie de teatru-dans, simplifică însă lucrurile până la simpla atracție sau respingere – de cele mai multe ori neargumentată – a montărilor care reușesc să treacă rampa, performanță nerealizată nici ea întotdeauna.

Noutatea absolută a Festivalului de la Constanța a reprezentat-o premiera semnată de Sergiu Anghel la Teatrul de Balet „Oleg Danovski". *Furtuna* lui Shakespeare cuprinde în viziunea sa imaginea totală, istorică și fantastică, intelectuală și sentimentală, practică și imaginară, viscerală și mentală, onirică și terestră a existenței umane. Este o confesiune – absorbția propriei biografii în operă pare destul de puternică – câteodată candidă, alteori reticentă, sinuoasă sau impregnată de afecțiune și dragoste reală. Construind – în general – dominat de ordine și eleganță, împotriva sordidului vieții cotidiene, Sergiu Anghel nu reușește să evite mereu capcana referirii prezentului la un sens și la o eternitate pe care le presupune mitul. Dilată granițele spectacolului și trădează, din acest motiv, inadmisibil de mult, emoțiile inițiatului pentru conotații sexuale de proastă calitate. Obsedat de structuri și corespondențe, regizorul caută să domine prin polisemii multiple și conotații nu întotdeauna descifrabile. Din păcate însă, spectacolul nu este unitar, rezultatul dialecticii contrariilor vizual–verbal și descriptiv-intelectual, rămânând, de multe ori, încremenit în „paralizia" lui spirituală.

Cel de-al doilea spectacol prezentat în Festival a fost realizat de coregraful Răzvan Mazilu. Premieră a Teatrului Național București, stagiunea 1994–1995, *Dama cu camelii* după Al. Dumas-fiul a lăsat, din nefericire, impresia unei montări artificial ținute în viață din cauza unor orgolii personale, ușor detectabile și în jocul Maiei Morgenstern, puternic marcată și serios zdruncinată de succesul unor creații actoricești anterioare. Cu toate acestea, interpretarea originală și speculativă dată de Răzvan Mazilu textului de spectacol reușește să exprime revelator aproape toate

liniile ascunse şi meandrele complicate ale relaţiei pasionale dintre Marguerite Gautier şi Armand Duval.

În încercarea de a da o formă *în paşi de dans* piesei lui Radu Stanca *Dona Juana*, la Teatrul Naţional Cluj, regizoarea Livia Tulbure Gună nu reuşeşte decât să se lupte neîncetat cu timpul, răbdarea şi chiar nervii spectatorilor. Reflecţia pe marginea mitului, meditaţia asupra acceptării sale, intensitatea trăirilor sentimentului de iubire, profunzimea filosofică a textului dispar definitiv într-o viziune inexplicită şi obscură, dar colorată ce-i drept, din plin, în stilul inconfundabil al scenografei Adriana Grand.

Consecvent demersului său independent, Mihai Mihalcea a prezentat spectacolul *haMMam/Prizonier în cutia toracică*, inspirat de romanele *Copilul de nisip* şi *Noaptea sacră* de Tahar Ben Jelloun, o producţie a Centrului MultiArt Dans & Solitude Project. Pornind de la regulile şi tabuurile lumii islamice, montarea elimină treptat semnificaţia imediată a circumstanţei pentru a o integra universalităţii condiţiei umane, conştiinţei colective care ne situează într-un spaţiu şi un timp etern. *haMMam/Prizonier în cutia toracică* este – îndrăznesc să spun – cea mai reuşită realizare în domeniul teatrului-dans a ultimilor ani şi un bun prilej de a descoperi talentul actoricesc nebănuit al Laurei Stoica, atunci când emoţiile o lasă să evolueze.

Festivalul de dans Constanţa, 2001 s-a încheiat cu o Seară de gală, regizată de Răzvan Mazilu, după un scenariu de Ana-Maria Munteanu. Prezenţa unor artişti de talie internaţională precum Corina Dumitrescu, Răzvan Mazilu – în calitate de dansator de această dată – şi, mai ales, Gigi Căciuleanu, electrizant ca de obicei, a demonstrat prin exemplificare valoarea spre care ar trebui să tindă toţi elevii înscrişi la startul Concursului de interpretare ce s-a desfăşurat adiacent Festivalului.

Scenă din ***Furtuna*** de Shakespeare

Marina CONSTANTINESCU

După furtună

La Festivalul internațional de dans, au participat *Furtuna*, premiera Teatrului gazdă – „Oleg Danovschi", *Dama cu camelii* a lui Răzvan Mazilu de la Teatrul Național din București, *Dona Juana* de la Teatrul Național din Cluj și *haMMam, prizonier în cutia toracică*, un spectacol de Mihai Mihalcea la Centrul Multi Art Dans din București. Trebuie spus că acest festival este condus de Ana-Maria Munteanu, directorul Teatrului de Balet „Oleg Danovschi", un spațiu care în ultimii doi ani a devenit dinamic, un loc magnetic aproape pentru cei din lumea dansului, un loc care a mutat cumva centrul de interes spre Constanța, ducând mai departe eforturile și inovațiile maestrului Oleg Danovschi. Ana-Maria Munteanu este un manager cultivat, inteligent – muzician de profesie – care reușește să îmbine în proiectele sale arta performantă și pragmatismul financiar. În orice caz, este managerul care a izbutit să-l convingă pe Gigi Căciuleanu să revină în țară, atât cât programul internațional îi permite, și să lucreze deja două spectacole-eveniment la Teatrul de Balet: *Mozzartissimo* și *Requiem* după Verdi. În *Gala Starurilor* din finalul festivalului a fost prezent și Gigi Căciuleanu cu un superb moment al cărui coregraf și solist a fost, *La vie en rose*.

În fine, în debutul festivalului am putut vedea spectacolul *Furtuna*, în regia și coregrafia lui Sergiu Anghel, cu o scenografie semnată de Mihaela Ularu. Citind cuvântul *regie*, evidențiat totuși într-o concepție coregrafică, am avut o strângere de inimă. Am lăsat anticipările și prejudecățile deoparte și am purces la urmărirea spectacolului. Nu am trăit totuși cele mai estetice sau provocatoare stări și nu doar dintr-o pricină, să zicem aceea a lungimii incredibile, mai exact, aproape patru ore. Când un lucru este împlinit, comunică ceva, timpul îți devine aliat. Greșeala fundamentală a construcției este alunecarea neargumentată spre teatru. Spectacolul nu este nici teatru, nici dans, nici teatru-dans, este un hibrid bizar: când dans cu teatru în prima parte, când teatru cu dans în partea a doua. Frustrările regizorale netemperate pot determina nonsensuri artistice ca această *Furtună* a lui Sergiu Anghel. Momentele coregrafice sunt singurul lucru izbutit, cu mesaj rotund, cu emoții și rigurozitate în mișcare și expresie. Dansul modern, susținut la bază de elementele celui clasic, au pus în valoare o trupă de balerini tineri, motivați pentru performanță. Și atunci semnul de întrebare este și mai uriaș. Având această trupă capabilă să abordeze propunerile coregrafului Sergiu Anghel, acesta i-a lăsat în umbră și a început să facă teatru cu iluștri anonimi, un teatru vulgar și ieftin din care însuși textul lui Shakespeare, de neînțeles în asemenea rostiri, s-a pierdut în neant, luat de furtuna impulsurilor regizorale. Prezența lui Adrian Pintea în *Prospero* nu face nici un serviciu spectacolului – nici ca stare, ca energie, ca încărcătură emoțională – ba, dimpotrivă, această participare îi creează actorului mari deservicii. Partea a doua a montării este aproape o demonstrație de cum *nu* trebuie să faci artă, de limitele fiecăruia într-o specialitate, în ultimă instanță că *regia de teatru* presupune talent, știință, har. Sergiu Anghel n-a făcut altceva decât să îngroașe rândurile regizorilor neaveniți în loc să-și cultive statutul său solid și atât de ofertant de coregraf. Un pariu pe care l-a pierdut.

SPECTACOLE

Cornel SCRIPCARU
și
Horațiu MĂLĂELE
în
Unchiul Vania
de Cehov

Foto: Florin Biolan

Nicolae PRELIPCEANU

Schimbarea de sex în teatru

Oricâtă anestezie ar fi inventat medicina, presupun că schimbarea de sex e dureroasă în continuare, chiar dacă unora li se impune ca obligatorie.

În teatru, însă, ea nu doare atât de tare. Deşi Cehov îşi numeşte dramele „comedii", mulţi dintre noi citim în spatele lor tot tragedia unor oameni de la marginea lumii, visând la centrul ei, că-i zice Moscova, că St. Petersburg, că Paris, ori vremuri mai bune. Un anume bovarism rusesc e primul strat al dramelor cehoviene. Iar unchiul Vania – personajul, nu titlul – poate fi şi el citit ca o Emmă Bovary dinspre est. Tristeţea sfâşietoare, dar nu tocmai profundă, care-i străbate zilele este una rusească şi una personală în acelaşi timp.

Alegându-l pe Horaţiu Mălăele pentru rolul poate cel mai celebru din Cehov, regizorul rus din St. Petersburg, Yuri Kordonsky, a efectuat – orice s-ar zice – o schimbare a personajului, cel puţin faţă de ceea ce eram obişnuiţi să aşteptăm de la un spectacol cu *Unchiul Vania*. Pentru că la Bulandra, Horaţiu Mălăiele îşi poartă – într-un fel cam ca unchiul Vania – acelaşi personaj al său, care ia când un nume, când altul, fireşte cu anumite nuanţe, dar dând spectatorului posibilitatea să-l reducă la ceea ce este: Horaţiu Mălăele. Şi personajul lui Cehov, în pielea căruia actorul trebuie să intre, e mereu cu nemulţumirile sale-n spate, fie că-i declară dragoste tinerei încă neveste a lui Serebreakov, fie că se adresează, absolut neutru, bătrânei doici a casei. În Horaţiu Mălăele avem însă un unchi Vania care nu s-a resemnat de tot, cunoscutele izbucniri, să le zicem energetice, ale actorului, ivindu-se şi aici.

Asemenea decorului, înfăţişând un chioşc-insulă, pe care se vine şi de pe care se pleacă pe o punte (care, între noi fie vorba, prea devreme, în final se ridică), regizorul lasă o punte între *Unchiul Vania* al său şi cele pe care le ştiam deja, lasă chiar destule punţi, aruncând, totodată multe altele înainte, spre un alt teatru, care a şi început. Cam ca puntea care nu duce nicăieri, dinspre chioşc spre spectatori, pe ocolite, însă.

În sală, cel puţin atunci când am văzut eu spectacolul, acesta era prizat într-un mod straniu: ca o comedie. Oameni foarte tineri, care nu aveau deloc aerul de a-l fi citit vreodată pe Cehov, făceau un haz teribil de anumite replici, scoase din context, sau de anumite atitudini ale personajelor, groteşti nu o dată. Credeam că grotescul nu atinge chiar de fiecare dată comicul. Ei, bine, pentru persoane cu o scală mai redusă de percepţie, ele coincid. Nu voi fi catastrofic spunând că e o blasfemie să râzi la Cehov: aş fi crezut asta acum 30 de ani, sau nici atunci, pentru că, fiind tânăr, îmi plăcea să sfidez *establishment*-ul şi confundam, împreună cu atâta lume, valorile stabilizate cu noţiunea aceasta, exprimată mai pe scurt în engleza americană. Dar să râzi de „poante" la *Unchiul Vania* tot mi se pare suspect. Nu atât pentru cei din scenă, care, de altfel, construiau un spectacol splendid, cât pentru receptorii înşişi.

În final, dacă stăm să ne gândim bine, rămân o serie de figuri memorabile,

construite de Victor Rebengiuc, cu infinitele nuanțe pe care i le știm, de Cornel Scripcaru, de Irina Petrescu, de Mariana Mihuț și de toți ceilalți.

Cum însă *finis coronat opus*, imaginea finală, a plecării insulei-chioșc spre fundul scenei, după ce toate punțile fuseseră ridicate, pentru a-și îmbarca, într-un tablou vivant, toate personajele, și pe cei tocmai plecați spre centru, spre gubernie, pe o insulă a Circei de unde nu există, în realitate, scăpare, aruncă o lumină poetică asupra acestei triste ruseşti care i-a distrat atât de bine pe tinerii spectatori. Schimbarea de sex în teatru am spus? Poate că, fără să știu, mă refeream și la spectatori.

Claudia LIPAN

„Să știi să-ți porți crucea și să ai răbdare"

Luat prin surprindere, cineva se mira de faptul că Cehov și-a numit piesele *comedii*. Dar câtă farsă tragică am văzut în ochii tristei Sonia din *Unchiul Vania*! Farsă a naufragiului în preajma căruia plutesc mai toate personajele realismului cehovian. Naufragiu care nu pierde în el instinctul de a se apăra, de a lupta până la capăt, de a abandona când lupta nu e egală, de a reveni „zâmbind cu înduioșare" ca sfinții în fața unui martiriu. Regizorul Yuri Kordonsky a fost invitat să monteze acest spectacol la Teatrul Bulandra. A încurajat actorii să-și strângă partiturile în glasul răscolitor al cântecului slav, în decorul simplu și izolat al unei limbi de pământ pierdută și, în final, câștigată, în ploaia care spală sufletul oamenilor de păcate ca o spovedanie.

Scândurile scenografei Elena Dmitrakova sunt poduri de la om la om, poduri „trase de la mal", lemne fragile, putrezite, roase prin colțuri de vreme și lăsate în paragină. Mă uitam la actorii care alergau de pe o scândură pe alta și mi-era teamă că se vor prăbuși, undeva în lacul care nu se vede. Pe luciul acestui lac se consumă iubirea imposibilă între doctorul *Astrov* (Cornel Scripcaru), om cu virtute sănătoasă plantată în sămânța pădurii pe care o apără continuu, și *Elena Andreevna* (Ana Ioana Macaria), falsa, dar grațioasa moșiereasă a cărei frumusețe (zdrobitoare pentru inimi de bărbați) este neputincioasă sieși. Așadar, toată acțiunea și viața personajelor atârnă peste aceste scânduri și, din când în când, își găsesc liniștea în foișorul verde care le întretaie plictisul. În natura comunicativă, deși inexistentă.

Astrov vorbește tot timpul despre pădure. O iubește, o proiectează în sticla aburindă a ferestrelor, o folosește eludând amintirea unui pacient care i-a murit în Postul Mare. Pădurea nu apare din mâinile scenografei, dar se impune prin absență, prin ecoul din vaierul personajelor. Ea este un simbol și ne-o putem închipui oricum: ca un pescăruș, ca o livadă... Verdeața ei invizibilă este semnul nădejdii eroilor într-o schimbare. Într-o așteptare care trebuie să vină negreșit, să aducă o viață „tihnită, duioasă și dulce ca o dezmierdare". Pădurea face parte din viața lor la țară, din truda cu care *unchiul Vania* a muncit moșia profesorului. Cornel Scripcaru apără lipsa de imagine a

decorului prin frumusețea pe care i-o atribuie. Pentru care a luat odată diplomă! El păstrează încă naivitatea din spectacolul cehovian de acum câțiva ani al lui Alexandru Darie, naivitate ce îi influențează personajul, îl face vulnerabil în fața angoasei femeii care se știe dorită. Se îmbată o dată pe lună, dar își scoate paguba cu somnul.

În casa profesorului *Serebreakov* lumea-i obosită, pe sfârșite, dar nimeni nu doarme. *Doica Marina* este un personaj guraliv, dar cu personalitate. Se rățoiește la „gânsacii" furioși în măsura în care-i iubește. Le doftoricește rănile sufletești și trupești. O doare sau se veselește (în funcție de caz). Nu putea fi decât Mariana Mihuț. Vorba slavă nu o zorește decât atunci când e vorba de samovarul ce fierbe inutil în timp ce conașii se plimbă. Replicile ei ustură obrazul celor care și-au uitat orele de masă. Bunica „ciripește" despre emanciparea femeii, așa cum odinioară i se citeau *Arkadinei* tomuri scandaloase. Pricină pentru care nu înțelege de ce îi deranjează pe alții cu prezența. Irina Petrescu evoluează alături de Victor Rebengiuc. Unul scrie, celălalt citește ce-a scris primul. Personajul *Serebreakov* are abilitate. Poate și din cauza interpretării. Ascuns în spatele hârțoagelor își hrănește impostura.

Vanea și *Sonia* sunt printre cele mai sincere personaje ale lui Cehov. Yuri Kordonsky știe acest lucru și îi distribuie în același fascicul de lumină; dar adaptarea lor la lumină este complet diferită. În plus, regizorul le apropie discursurile și îi lasă în final pe amândoi să muncească mai departe, un șir lung de zile, până la sfârșit. Horațiu Mălăele își caută (destul de mult) eroul. Nu reușește să-l găsească. Intonația neadecvată transformă declarația de dragoste pentru *Elena* într-o telenovelă. Iar publicul îl percepe ca atare. Ca pe un bufon al *comediilor* lui Cehov. Treptat, revolta îi schimbă registrul de joc făcând din el un asuprit amărât, țăran batjocorit de păcatele uzurpatorilor săi. Este, din nefericire, „o persoană luminoasă care nu luminează pe nimeni". Poate lua oricând locul *Ciupitului* (candoarea lui Ionel Mihăilescu este cu totul specială) sau al argatului (mutenia lui Șerban Pavlu te face să vorbești de unul singur). Unghiul din care l-a văzut până atunci pe *Serebreakov* s-a răsturnat la 180 de grade. Care mistuie „módele nesfârșite" ale cumnatului.

La rândul ei, urâțica *Sonia* frământă ca un ritual aluatul din care a crescut. Îl iubește pe *Astrov*, dar în opinia mea ar putea iubi pe oricine. *Moscova* ei este drumul de țară spre ocolul silvic. Pierde fericirea păstrându-și demnitatea. Știe pentru ce trăiește și pentru ce suferă. Simplitatea îi este dizolvată de lumina (neacceptată) a *unchiului Vania*. Iar Andreea Bibiri este pur și simplu uluitoare. Rar mi-a fost dat să văd o tânără actriță încărcată cu atât de multă energie. Pe care o distribuie pozitiv de-a lungul piesei. Își urmează personajul cu o convingere care desființează orice blocaj de interpretare. Merge până la capăt, îndură cu răbdare și crede cu tărie, crede din tot sufletul. Cu cei doi se încheie în spectacolul regizorului rus un tratat despre arta de a trăi. Altfel. Așa cum povățuia *Nina Zarecinaia*: știind să-ți porți crucea și să ai răbdare...

Teatrul L.S.Bulandra – Unchiul Vanea **de A.P. Cehov. Regia: Yuri Kordonsky. Scenografia: Elena Dmitrakova. Cu: Horațiu Mălăele, Cornel Scripcaru, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Ana Ioana Macaria, Andreea Bibiri/ Anca Sigartău, Ionel Mihăilescu, Șerban Pavlu/ Marius Chivu. Data premierei: 13 mai 2001.**

Cerasela CONSTANTIN

Ion CAZABAN

Sărmanu' Ilija față cu reacțiunea

Doi ani după moartea lui Tito, la radio Belgrad se vorbește despre „o etapă nouă în istoria patriei". O știre care n-o interesează pe Danica, îngrijorată de soarta soțului ei, „invitat" la Securitate. În bucătărie, ea taie ceapă, se pare (în text, curăță cartofi, dar modificările regizorale vor fi mai numeroase). Chemat la Securitate, Ilija fusese interogat cu privire la chiriașul lor, un sârb revenit din occidentul imperialist. Marcat încă de anii petrecuți în închisoare (pentru simpatii stalin-iste), soțul acceptă imediat să fie informator. Mai mult, trece la acțiune, adoptând procedeele binecunoscute ale agenților, în urmărirea celui bănuit de spionaj. Pe măsură ce se angajează (împreună cu fratele său Djura) și se străduiește

să-şi dovedească exemplar devotamentul, eroul piesei nu-şi mai poate controla faptele. Ceea ce era brutal şi abuziv în obiceiurile poliţiei politice, acum, în urmărirea întreprinsă de un om oarecare, ia aspecte paroxistice, demenţiale, şi va avea un deznodământ dezastruos chiar pentru urmăritori.

Pe D. Kovačević îl preocupă, mai ales, angoasele şi frustrările cu cauze vechi şi profunde, fără semn de schimbare. Deşi se anunţă „o nouă etapă". Ca şi altădată (la un comentariu mai extins, am asocia şi piesa sa *Profesionistul*), partea substanţială este, cu deosebire, portretul psihologic al eroilor titulari, deformarea caracterelor şi falsificarea relaţiilor umane într-un regim dictatorial, cu metode de supunere poliţieneşti. Acum, atenţia autorului se îndreaptă către sechelele trecutului sau, probabil, spre realitatea unui trecut mereu prezent, dincolo de schimbări cosmetice şi „destinderi" demagogice.

Faţă de textul închinat, mai curând, spre observaţie psihologică, analitică, regizorul Claudiu Goga a încercat, evident, să dea amploare dezumanizării precipitate a personajelor pe toboganul actelor iraţionale. Inserturile proiectate indică şi ele dorinţa unei derulări rapide, cinematografice, în consonanţă cu accelerarea delirantă a întâmplărilor, provocate de o imaginaţie excitată politic. Scenografia, cât mai „reală", „ca în viaţă", nu face decât să le pună în evidenţă prin contrast. Nesiguranţa şi teama, resimţite de omul fără apărare în faţa regimului poliţienesc, pot trezi instinctul de conservare şi genera reflexe de adaptare – o succesiune de iniţiative, motivaţii, comportamente excesive ce apar de domeniul nebuniei agresive, periculoase.

Dan Condurache–*Ilija* a căutat şi, uneori, a reuşit să se scuture de o manieră de joc aplicată fără deosebire. Personajul său se conturează terorizat şi dezorientat, înfricoşat şi irascibil. Simţindu-se urmărit, va urmări la rândul său, angrenând şi pe alţii, contaminându-i cu „fandacsia" sa. Încordat, panicat, cu o respiraţie gâfâită, *Ilija* este într-o agitaţie continuă, la care inima nu-i va mai rezista. Un portret destul de sumar şi limitat scenic, totuşi...

Interesantă este evoluţia concentrată, dens semnificativă, dată rolului de Coca Bloos. *Danica* cedează, în felul său, la urmă – însăşi împotrivirea ei mincinoasă, violentă, isterică în faţa evidenţei înseamnă o cedare nervoasă, sentimentală sau calculată. Cum se cuvine, femeia va fi alături de soţul său, la bine şi la rău. Şi în „fandacsia" ce-i cuprinde pe amândoi...

Spectacolul rămâne, însă, la nivelul unei relatări cumulativ anecdotice, nu se încarcă de tensiune tragică, iar finalul *factice* n-o poate suplini. Regizorul n-a găsit soluţia optimă, ezitând între comedia imaginaţiei delirante (gaguri, travestiuri de efect scontat) şi obiectivitatea unei priviri realiste.

Teatrul Mic Bucureşti – Spionul balcanic **de Dusan Kovačević. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Cu: Dan Condurache, Coca Bloos, Cerasela Constantin, Mihai Dinvale, Eugen Cristian Motriuc. Data premierei: 5 mai 2001.**

Ileana BERLOGEA

Un regizor american la Teatrul Evreiesc din București

Originar din România, emigrant însă de peste cinci decenii, la început în Israel, ulterior în Statele Unite ale Americii, unde lucrează în prezent, Moshe Yassur, invitat de directorul Teatrului Evreiesc de Stat, domnul Harry Eliad, a venit să monteze două spectacole: *Sonata Kreutzer* de Iacob Gordin și *Înțelepții din Helem* de M. Gerșenzon.

În adaptări realizate de el însuși, cu propria-i muzică, cel dintâi, al doilea doar cu cupletele lui, muzica Radu Captari, recentele premiere ale acestui teatru ne dezvăluie și actualitatea clasicilor și talentul directorului de scenă.

Cu toate că are simțul umorului și capacitatea necesară realizatorului unei comedii, consider că Moshe Yassur este un regizor al relațiilor dintre personaje, al adevărului și dramatismului discret, sobru, fără sentimentalism, dar sensibil la suferințele omenești.

Cu titlul *Fericirea furată*, montarea lucrării lui Iacob Gordin pune în lumină autenticele date ale interpreților, obligatorii pentru un actor bun, convingător, cu forță de emoționare a publicului și îndeosebi de precisă caracterizare a unui erou complex.

I-am reîntâlnit, astfel, în ipostaze remarcabile, pe Theodor Danetti în *Rafael Fridlender*, un om bogat, puternic, lovit de o mare nenorocire: fiica lui dragă, *Etti*, îndrăgostită de un ofițer creștin, va avea un copil, după ce acesta, împiedicat de părinții lui să o ia de soție, se sinucide. *Etti*, jucată cu eleganță și discretă suferință de Mihaela Sârbu, acceptă să se mărite cu un muzician, *Gregoar*, bine, exact cu permanentă răutate și neascunsă ironie, în realizarea lui Nicolae Călugărița. Alături de Theodor Danetti, părintele nobil și reținut, Rudy Rosenfeld îi dă viață lui *Efraim*, un violonist popular (tatăl lui *Gregoar*), frust, sincer, direct, cu observații hazlii și histrionice.

Două mame, complet diferite, dar iubitoare și înțelegătoare amândouă, creează Leonie Waldman Eliad, *soția* lui *Rafael* și Eugenia Balaure, cu umorul ei nelipsit, în *Beile*, nevasta simplului muzicant *Efraim*.

Acțiunea începe în Rusia și continuă în Statele Unite ale Americii, unde *Etti* și *soțul* ei trebuie să plece pentru ca nimeni să nu observe nașterea prea grăbită a copilului din flori. Aici vin și părinții celor doi, *Rafael Fridlender* cumpărând o fermă pe care însă lipsa lui de experiență în ale agriculturii o va ruina în curând.

Viața tinerei femei alături de *Gregoar* este un cumplit calvar, fiind în permanență torturată de absurda gelozie a acestuia față de un mort, văzând

neputincioasă cum îi chinuie şi copilul, pe *Albert*, cu sensibilitate şi inteligenţă jucat de Geni Brenda.

Gregoar nu se mulţumeşte numai cu suferinţa resemnatei *Etti*, ci devine şi amantul surorii acesteia, *Ţili*, cu cutezantă ostentaţie interpretată de Cristina Dogaru.

Creând o tensiune crescândă, regizorul se apropie de finalul cutremurător, atunci când *Etti* umilită, călcată în picioare, nu mai suportă chinurile şi îi împuşcă pe cei doi trădători. Veronica Nicolae a accentuat dramatismul spectacolului cu ajutorul unui decor simplu, redus la elementele obligatorii celor două interioare – cel din Rusia mai întunecat şi cel american mai pragmatic, cu costume de epocă legate de caracterul fiecărui personaj. O pată de culoare o aduce şi Luana Stoica în rolul credincioasei servitoare *Nataşa*, venită şi ea cu stăpânii ei de peste ocean, dar frământată de puternicul dor de acasă.

*
* *

Cu titlul *Întâmplări dintr-un oraş cu proşti* (în loc de *Înţelepţii din Helem*), piesa lui M. Gherşenzon a căpătat şi atmosferă de *musical* popular. Cu ajutorul aceleiaşi scenografe, Veronica Nicolae, apelând şi la coregrafia Violetei Captari, cu melodiile semnate Radu Captari, cu grupul de tineri actori de comedie ai teatrului, Moshe Yassur ne duce la Helem, unde „înţelepţii" – atât de „înţelepţi" încât se încalţă cu gâştele fripte de nevastă în loc de papuci – sunt disperaţi că *Hoizil* (foarte bine şi cu haz jucat de Ion Grosu şi Viaceslav Grosu), supranumit „cel prost", fiindcă a renunţat la averea moştenită de la bunicul după mamă în favoarea fratelui său mai mare pentru a putea păstra fluierul tatălui său, un muzicant sărac, a crescut şi se poate însura, umplând Helemul cu „proşti". Disperaţi, „înţelepţii" se hotărăsc să-l însoare repede cu o văduvă săracă, cu zece copii, şi apoi să-l divorţeze, obligându-l astfel să nu se mai căsătorească niciodată. Numai că *Hoizil*, cel care a câştigat cu fluierul şi cântecele sale inima lui *Ţirale*, cea mai bogată fată din Helem, îi va trage pe sfoară cerându-le ca zestre zece mii de galbeni. Descumpăniţi, „înţelepţii" obţin reducerea pretenţiilor la o singură mie, dar nu sunt capabili să i-o dea. Singurul care are bani este *Gamilie*, tatăl frumoasei *Ţirale*. Acesta nu renunţă la galbeni pentru că ei reprezintă zestrea lui *Ţirale* şi un evreu nu îşi poate mărita fiica fără bani. În cele din urmă, „înţelepţii" descoperă soluţia! Să se însoare *Hoizil* cu *Ţirale*, spre bucuria nemăsurată a celor doi îndrăgostiţi!

Alert, cu poante de bună calitate, cu „înţelepţii" jucaţi cu vervă de Nicolae Predică, Mihnea Truşcă, Mircea Drâmbăreanu, Florin Petrini, Sorin Tofan, Gabriel Răuţă şi Mihai Nicolae Alexandru, montarea lui Moshe Yassur are haz, asociind atmosfera de tradiţională farsă, gen Şalom Alehem, cu ritualul dinamic al unui *musical* comic modern.

Inovaţiile aduse de regizorul american sunt binevenite, realizările fiind mai evidente în registrul dramatic decât în cel vesel.

Teatrul Evreiesc de Stat – Fericirea furată (Sonata Kreutzer) **de Iacob Gordin. Adaptarea, ilustrația muzicală și regia: Moshe Yassur. Scenografia: Veronica Nicolae. Distribuția: Theodor Danetti, Leonie Waldman-Eliad, Mihaela Sârbu, Cristina Dogaru, Viaceslav Grosu, Rudy Rosenfeld, Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Andrei Finți, Luana Stoica, Geni Brenda. Data primului spectacol: 8 aprilie 2001.**

Teatrul Evreiesc de Stat – Întâmplări dintr-un oraș cu proști (Înțelepții din Helem) **de M. Gherșenzon. Adaptarea, cupletele și regia: Moshe Yassur. Scenografia: Veronica Nicolae. Muzica și conducerea muzicală: Radu Captari. Coregrafia: Violeta Captari. Distribuția: Marius Drogeanu, Cristina Dogaru, Natalie Ester, Geni Brenda, Arabela Neazi, Nicolae Predică, Mihnea Trușcă, Mircea Drâmbăreanu, Ion Grosu, Viaceslav Grosu, Florin Petrini, Sorin Tofan, Gabriel Răuță, Mihai Nicolae Alexandru, Bianca Dumitriu, Laura Moise, George Robu, Grigore Ciubotaru. Data primului spectacol: 11 aprilie 2001.**

Alexander Hausvater montează Lorca la Ploiești

Cu puternice, uneori chiar violente imagini vizuale, cu preferințe vădite pentru lucrări contemporane și drame încărcate de mister și ambiguitate, Arrabal, Witkiewicz, Anski, ș.a, Alexander Hausvater se arată a fi și un maestru al comediei, al jocului cu păpuși și marionete, al culorii și pitorescului, fără însă să-și uite pasiunea pentru latura tragică, topită cel puțin în tragicomedie.

La Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, o instituție cu care a mai lucrat, regizorul canadian a pus în scenă în adaptare proprie, una dintre cele mai stranii și incitante piese ale lui Federico García Lorca, mai puțin cunoscută, dar nu mai puțin interesantă, *Iubirea lui Don Perimplin și a Belisei în grădină*, scrisă în 1933, cu titlul prescurat și cert mai teatral, *Don Perimplin și Belisa*.

Spectacolul nu are numai mișcări și ritm de marionete, ci asociază păpușile cu actorii într-un dans viu, dinamic, plastic, antrenant. Compania de păpuși „Perimplin", formată din Nelu Neagoe, Mihai Androne și Cătălina Radu au intrat total în viziunea lui Alexander Hausvater, fără să-i împiedice pe interpreți, completându-i sugestiv, amuzant și emoționant, la fel ca și cei doi spiriduși, Roxana Ivanciuc și Karl Baker, coborâți parcă din visele nebunești ale lui *Perimplin*, un om de șaizeci de ani, îndrăgostit pentru prima dată de frumoasa *Belisa*, sau cele ale tinerei femei, dornică de libertate, urându-și bărbatul și gândindu-se pătimaș la un cavaler tânăr, energic și curajos. Constantin Cojocaru i-a dat viață lui *Perimplin* cu autoironie, autenticitate, sinceritate și cuceritoare putere de convingere și atunci când își mărturisește iubirea lui fierbinte pentru *Belisa*, dar mai ales în discuțiile aprinse, contradictorii cu *Marcolfa*, bine jucată, cu temperament vulcanic, de Lucia Ștefănescu. Grijulie și atentă față de stăpânul ei, *Marcolfa* îi explică acestuia că *Belisa* îl înșală, dar *Perimplin* ripostează vehement, spunându-i că nu este adevărat, că *Belisa* îl iubește numai pe el și pe nimeni altcineva.

Ana Bart, expansivă și sinceră în *Belisa,* este cu adevărat îndrăgostită de un cavaler cu mantie roșie, un tânăr care nu-și arată fața niciodată, dar cu care se întâlnește în fiecare noapte în grădină, un iubit ce-i șoptește cele mai calde cuvinte de dragoste și îi trimite cele mai frumoase și pasionante scrisori. Ceea ce știe însă numai *Perimplin* și nu știe nimeni altcineva este că acest frumos și straniu necunoscut este chiar el însuși. El se întâlnește cu ea noaptea. El îi scrie în fiecare zi acele unice și neuitate epistole. Și spre a-și salva dragostea nebună, spre a rămâne pentru totdeauna în inima *Belisei*, *Perimplin* se sinucide.

Decorurile – la rândul lor având aerul unui teatru de păpuși, vesele, hazlii, cu toate culorile meridionale în ele – după cum și costumele de sărbătorești marionete și păpușile prezente pe scenă, au fost create de Viorica Petrovici cu nestăvilită fantezie. Acompaniamentul muzical, cu accente melodice spaniole, se datorează tot regizorului.

Ritmul antrenant al spectacolului, atmosfera lui de joc vesel, amuzamentul actorilor, îndrăgostiți parcă și ei de permanentele improvizații, nu te lasă să

ghiceşti finalul trist, dispariţia lui *Don Perimplin*, dar el nu moare, ci rămâne în gândurile *Belisei*, total, devenind triumful lui categoric, victoria visată, cucerirea pentru totdeauna a femeii dorite.

Nimeni nu-i va mai spune niciodată cuvinte atât de calde *Belisei* sub razele de lună, iar scrisorile sunt o realitate pe care nu i-o va putea lua nimeni. Sunt scrisorile ei şi vorbele aşternute pe hârtie de bărbatul îndrăgostit o vor însoţi toată viaţa. Sunt cuvintele scrise pentru ea.

Poate a fost doar un joc din partea lui Alexander Hausvater, dar cert, unul serios, încărcat de răspundere. Un joc care ne-a dat un spectacol Lorca frumos, o evadare în universul visurilor şi al iubirilor perfecte.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti – Don Perimplin şi Belisa **de Federico Garcia Lorca. Adaptarea, ilustraţia muzicală şi regia: Alexander Hausvater. Decor, costume, păpuşi: Viorica Petrovici. Distribuţia: Constantin Cojocaru, Ana Bart, Lucia Ştefănescu, Roxana Ivanciu, Karl Baker, Cristina Moldoveanu. Compania de păpuşi „Perimplin": Nelu Neagoe, Mihai Androne, Cătălina Radu. Data premierei: 19 aprilie 2001.**

Mircea GHIŢULESCU

Implicaţiile unei premiere

Ne bucurăm să observăm că proiectele legate de dramaturgia românească de la Theatrum Mundi (pe când schimbarea acestei denumiri ridicole de Teatrul Theatrum Mundi – prin nimic caracteristică profilului?) sunt din ce în ce mai împlinite artistic. Ultimele două premiere (*Ceasornicăria Taus* de Gellu Naum şi *Preludiu la Electra* de Petru Dumitriu) sunt veritabile evenimente teatrale şi, abia după aceea, curiozităţi culturale. Apariţia unui spectacol ca *Ceasornicăria Taus* pe afişele bucureştene, după o jumătate de secol de la scrierea textului, are implicaţii pe care nu le putem trece sub tăcere. Ne arată cu claritate cât de vinovată este cultura, la fel şi culturalii noştri de profesie care nu au ştiut să descopere un text ce face din Gellu Naum un precursor al teatrului suprarealist. Un teatru intrat în istorie sub denumirea discutabilă de „teatru absurd" pentru că Martin Esslin (*Le Theatre de l'absurde*, 1962) a fost mai abil şi mai perspicace decât criticii noştri. Problema este că în anii '60 când Ionesco scria la Paris marile sale piese (*Setea şi foamea*, *Rinocerii*, *Regele moare*), Naum scria la Bucureşti *Ceasornicăria Taus*, un text de referinţă pentru noua dramaturgie care avea să agite Europa. Deşi influenţa lui Gellu Naum într-un Bucureşti totalitar (care începea totuşi să dea semne de relaxare) nu putea fi aceeaşi cu a confratelui său de la Paris, completa ei izolare, chiar după apariţia în volum (1975), mi se pare aberantă. M-aş simţi incomod în pielea criticilor anilor '70 care au lăsat să le treacă pe sub nas textele dramatice reformatoare ale lui Gellu Naum, fără să le comenteze, să le apere , să le includă în istoriile literare de care fac atâta caz sau măcar să le semnaleze. Înainte de a fi vinovaţi de adeziuni politice, de aşa numitul „pact cu diavolul", îi simt mai vinovaţi pentru *pactul cu ignoranţa.* O ignoranţă din care nu puţini critici de astăzi îşi fac un titlu de glorie, decretând ca metodă critică ideea că nu l-a citit pe cutare pentru că „nu merită" şi că nu există nimic în literatura română dacă nu au citit ei. Şi ei nu prea citesc pentru că nu prea au timp. Pătrunşi de propria

personalitate, își inchipuie că merită mai mult de la această țară decât să fie niște „bieți" redactori–șefi de reviste, sunt cuprinși de frisoane politice și poate că au dreptate. Doar că în felul acesta ratează cursuri universitare, partide și coaliții dar, mai important parcă, este că ratează și lectura unor texte importante. Astfel, dramaturgul Gellu Naum „nu există" pentru că nu l-a citit criticul Icsulescu. Din păcate nu mai putem repara nimic. Rămâne doar să ne consolăm cu faptul că scriitorii români erau în avangardă și la Paris, prin Ionesco, și la București, prin Gellu Naum.

Iată că Theatrum Mundi înlocuiește un detașament de critici și ne arată, prin spectacolul lui Mircea Marin, nu doar ce este, dar mai ales ce putea deveni *Ceasornicăria Taus* dacă textul era susținut la vreme. Oricum, jocurile istoriei literare europene sunt făcute. Nimeni nu-i mai poate clinti pe Adamov, Beckett, Ionescu să-l pună – nu în locul lor, ci alături de ei – pe Gellu Naum. Prin ricoșeu, premiera patronată de Ion Cocora, directorul teatrului, devine un act polemic ce vizează mentalitatea critică reducționistă a românilor.

Care este, de fapt, reforma lui Gellu Naum în dramaturgie pe care criticii, cu puține excepții (Laurențiu Ulici, Romulus Diaconescu), au refuzat să o descopere? Este un precursor al farsei tragice pentru că înlocuiește tragismul cu deriziunea, dar fără a pierde încărcătura tragică. Preferă eliptismul replicii oricărui elan discursiv și calofil. Preferă logica informală, „logica ilogică" oricărei rațiuni convenționale. Ca Matei Vișniec, mai târziu (doar într-o paranteză să observăm că rădăcinile acestui dramaturg trebuie căutate, între alții, la Gellu Naum), preferă *viziunea* în locul *descrierii viziunii*. Oricâte capcane ne-ar întinde textul, nu ne putem lăsa înșelați: ceasornicăria lui Taus nu este un simplu atelier de reparat ceasuri, ci un metronom. Dar un metronom încremenit pentru că, de fiecare dată, „este ora opt", cum anunță cu bonomie stranie Ion Lucian/*Taus* în spectacolul lui Mircea Marin. Timpul a murit în această moară de măcinat timpul care este piesa lui Gellu Naum. În paralel cu tragedia

Tudorel FILIMON și Viorel PĂUNESCU

timpului, se răsfață o mare comedie a limbajului eliberat, scăpat de sub control, în aparență. În realitate, foarte minuțios supravegheat în manifestările sale liberale. Naum provoacă adevărate deflagrații lingvistice, nonsensuri pline de sens și răsturnări paroxistice ale topicii. Nici viața personajelor nu este mai obișnuită decât cea a cuvintelor. Ceasornicarul *Taus* îngrijește un tigru care ia lecții de pian și obișnuiește să devore profesorii. Iar clientul, *Klaus*, care și-a uitat numele, pare o întoarcere la vârsta fără memorie a umanității, un om decreat, un om de gradul zero cu o soție invizibilă, mai sâcâitoare decât una adevărată. Celelalte personaje sunt mai mult vedenii, plăsmuiri care ilustrează dialogul filosofic suprarealist dintre *Taus* și *Klaus*. Este o umanitate fără rost care nu *acționează*, ci se *agită* și se intersectează, absolut întâmplător, ca bilele de pe masa de biliard. Aventura limbajului este enormă: nu mai vorbesc oamenii, ci cuvintele însele, ființe vorace care se folosesc de oameni, făcuți anume ca să le confirme autonomia. Să fi dispărut cu totul ființa umană în acest joc între vorbe și vorbitor? Nu, dar a decăzut din sacralitate. De altfel, drama are două părți intitulate semnificativ partea profană și partea sacră. Îngrijorat de propriul ermetism din „partea profană", autorul dorește atât de mult să se facă înțeles în „partea sacră" încât riscă să devină explicativ. Oamenii au fost cândva sferici, dar Zeus s-a supărat pe ei, i-a despicat în două părți egale și i-a transformat în perechi rătăcite care se caută la infinit pentru a reface unitatea pierdută. Gellu Naum îl citează aici pe Platon, preluat prin filtrul parodic al lui Aristofan. Dar teoria platoniană este „completată" de Gellu Naum: degradarea cuplului continuă. Jumătățile primordiale se pulverizează în sferturi și optimi. Personajul *Burma* (Mirela Comnoiu Marin îi dă trăsături distincte în toate ipostazele) trăiește dedublarea unui înger căzut, fiind chelneriță și curtezană, alternativ. Este dedublarea unei jumătăți care a devenit jumătatea unei jumătăți. Există și un înger profan aflat în proprietatea lui *Taus*, jucat în genul burlesc-acrobatic de Claudia Negroiu, rătăcind și el, ostenit, între sacru și profan. Regizorul Mircea Marin a câștigat un pariu pe un text extrem de dificil pe care puțini se vor încumeta să-l atace, a cărui teatralitate este dublă: a situațiilor, dar și a cuvintelor. El imaginează două lumi paralele: una reală în care timpul a încremenit, în jumătatea din față a scenei, alta a imaginarului, în planul al doilea. Curios, imaginarul are culoare și vitalitate pentru că reprezintă reminiscențe din memoria, parcă, a unei vieți anterioare. Pentru că realul – ceasornicăria – este o lume de panopticum bântuită de personaje stranii, imponderabile sau imobile. Ion Lucian joacă relaxarea din umorul de contrast rezultat din reacția normală față de situația aberantă („umor englezesc"), în timp ce partenerul său, Tudorel Filimon (*Klaus*) își joacă *au ralenti* prezența scenică pe pauze ample și debit verbal dozat. Dana Pocea (*Melanie*) joacă grațios în parodia iubirii cu *Maus*, personaj bizar creat de Gheorghe Dănilă, care a încremenit și el, o dată cu timpul, în așteptarea unei expediții la pol. Să îl adăugăm pe Viorel Păunescu, un pic prea realist în această lume de fantezie. Aflăm în ultima clipă că Mircea Marin a montat cândva, la Brașov, o altă piesă a lui Gellu Naum, *Insula*, una dintre cele mai savuroase comedii scrise în limba română. Și nu una, ci mai multe comedii făcute să încapă într-una singură. Afinitatea pentru universul lui Naum este, astfel, explicabilă.

Constantin PARASCHIVESCU

HZ și INGZ

Scuzați, încerc să fiu în notă cu spectacolul de pe bulevardul Magheru, prescurtând titlul însemnărilor de față „haz și ingeniozitate". Sigur că ești șocat de un titlu ca de studiu *Operele complete ale...* și apoi pripit, oarecum ireverențios, *...lui WLM ȘXPR*. Ce-i asta? Și redu cerea celebrului nume al celui mai mare dramaturg al lumii la consoane trimite, parcă, la codurile actuale de INTERNET care au revoluționat civilizația pe mapamond și produc noi habitudini pentru *homo sapiens* al mileniului trei. Asta să fie aluzia? Chiar și așa, titlul e neobișnuit și forțează pronunția la exerciții de dicție îndoielnice. Și când mai citești sub numele celor trei autori o expresie care comprimă două cuvinte cu sensuri culturale distincte, „tradaptare", se insinuează spontan o impresie de neseriozitate, cu care intri în sală și te mai bântuie o vreme, deși râzi, râzi de la primele replici spuse cu dezinvoltă complicitate de actori care știu ce simți și-ți împărtășesc dilema.

Da, despre reducție e vorba. Nu la consoane, ci la rudimente de cultură. Pe care extraordinara tehnică ce a revoluționat civilizația le cultivă, implicit, în iureșul informațional al acestui timp. Cine mai stă să citească operele complete ale lui Shakespeare, cu 37 de piese și peste o sută de sonete? Dar câți – în afară de cei ce vor s-o reprezinte – mai citesc o piesă întreagă? Cine și câți mai citesc astăzi, m-am gândit eu în consecință, măcar piesele lui Caragiale al nostru? Patru mari la număr, și cu una scurtă, cinci. Dar toată lumea îl știe pe Caragiale, așa cum toate generațiile care sunt și care vin pe lume îl cunosc pe Shakespeare. Oamenii sunt grăbiți. Și pândiți de superficialitate. Ignoranță. În același timp, înșiși realizatorii spectacolelor shakespeariene – și nu numai – reduc, pentru că nu se mai pot juca acum piese de patru ore, dar nu toți și nu întotdeauna o fac și inspirat, transfigurând în expresie modernă sensuri dramatice cu rezonanță actuală. Mulți denaturează, alții zburdă excentric pe ipoteze subiective de dragul ineditului, snobismul îi trage la modă ș.a.m.d. Și mai sunt, și printre noi, unii comentatori ocazionali care dau girul unor asemenea inovații, numai pentru că ele sunt altceva, fără să fie și *ceva*.

Despre toate astea e vorba, deci. Și piesa, textul de spectacol, are o încărcătură foarte serioasă astfel, cu îngândurare perfect motivată. Ceea ce cucerește e dezinvoltura cu care exprimă această îngândurare, printr-un joc deschis, complice, cu haz și aer de improvizație de o extraordinară vioiciune și ingeniozitate. Trei actori care se întrec pe ei înșiși persiflând cele de mai sus, într-un ritm frenetic și cu o sclipitoare vervă care ne amuză copios și ne smulg aplauze entuziaste în repetate rânduri. Un Louis de Funès autohton, numai nerv și inteligență scenică, pe care-l revedem cu plăcere, Mircea Diaconu, un excelent Constantin Cotimanis care se învârte grațios în fustițele *Julietei* și ale *Ofeliei,* în care n-a visat să ajungă vreodată, și un Milu ce nu vrea să cadă în păcatul persiflării,

Emil Hossu, dar e prins şi dus de vârtejul jocului cu savuroase reacţii. Un tron, o scară şi perdele negre sunt elementele simple, şi suficiente, ale scenografiei lui Sică Rusescu. Dar de ce negre? Regizorul Petre Bokor a prins o pană strălucită din zborul păsării măiastre cu aripi de har autentic şi bună dispoziţie, din care a mai ciupit cândva pentru un spectacol de succes, *Cumetrele*.

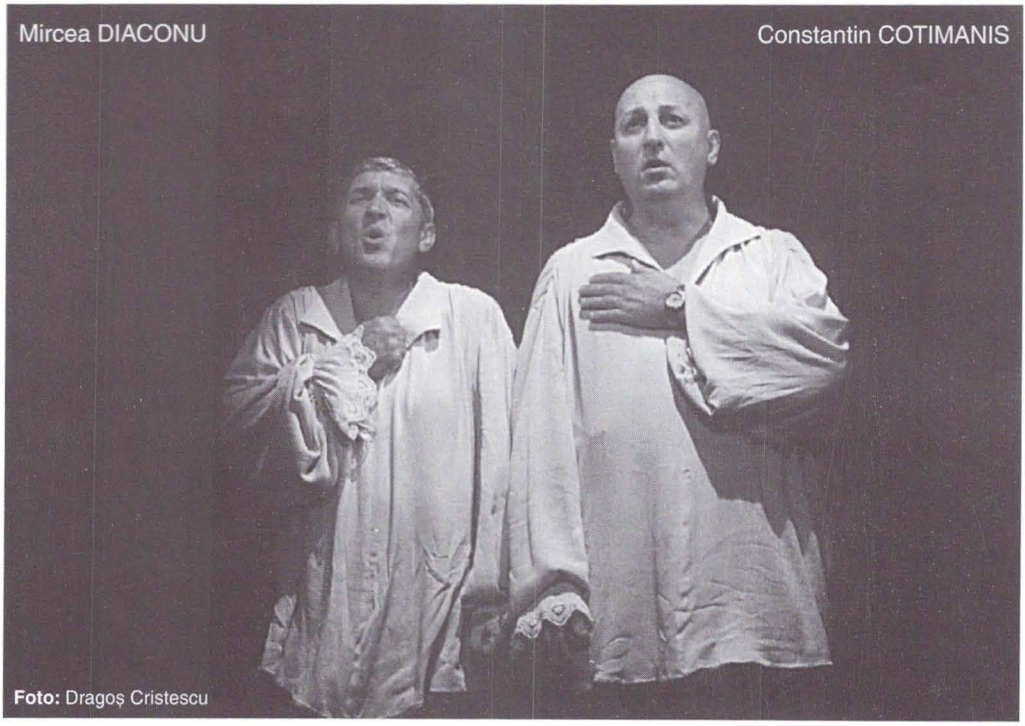


Foto: Dragoş Cristescu

Claudia LIPAN

Interzis celor fără de umor!

Dacă Shakespeare ar fi bănuit cât umor se ascunde în spatele operei lui, ar fi râs copios la spectacolul pus la cale de Petre Bokor. Ideea aparţine, pe drept, celor trei actori ai trupei „SRL" – *„Shakespeare redus la limită"*: Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer. Liberi profesionişti, căutând o modalitate de a juca complet, în două ore (aplauzele ar lua cam două minute), opera scriitorului de la Stratford, au izbutit în regim de Guinness Book să clarifice un scenariu al celor 37 de piese. Pentru început, din surse teatrale, aflăm câte ceva despre dramaturg: când s-a căsătorit, câţi copii a avut, de ce a avut câţi copii a avut, cum îi va fi editată opera în tomul omagial care se va putea găsi în orice cameră de hotel, eventuale donaţii pentru această editare, dialog telefonic cu alţi shakespearologi (prima secundă fiind gratuită).

Găsesc că regizorul Petre Bokor îl respectă pe William Shakespeare.

Dacă nu l-ar fi respectat, piesa lui ar fi riscat să devină o mare „băşcălie". Ceea ce nu se întâmplă. Dacă ai un strop de simţ al umorului pe care îl găsim la actorii din spectacol, te asociezi şi la ironia ce suflă peste decorul lui Sică Rusescu. Parodia nu depăşeşte limitele comicului de situaţie, este cumva darul de unde provin mai toate replicile. Unele probabil improvizate în urechea spectatorului. Aşa se face că *Ofelia*, *Julieta*, *Cleopatra*, pot fi interpretate cu succes de Constantin Cotimanis, căci ele intră din greşeală în scenă, zăpăcesc discursul, dau dovadă de curată sfioşenie, nelinişte de fată, limbariţă de femeie... Rezumând dramele istorice, actorii transmit obiectiv un meci de fotbal între regi maziliţi, între un *Richard* sau celălalt, între atacul lui *Timon* şi otrăvirea regelui *Ioan* pe linia de sosire, ceea ce rezolvă preţ de câteva minute planurile pretendenţilor la coroană.

Hamlet nu e un film cu Mel Gibson. Se lasă cu ostatici pentru că titularul nu vrea să joace, cu analiză „pink floydiană" a orgoliului histrionic. Pentru că, la urma urmei, celebrul monolog ridică şi aici probleme. Poate că i s-a dat prea multă importanţă. Emil Hossu intră în rol abia atunci când se află în afara lui. Atunci când nu este nevoit să coacă idei împotriva lui *Laerte* (naşul buticarilor). Este *un Titus Andronicus* într-o emisiune gastronomică preparând o mâncare pe placul monarhilor, sau o *Macbeth* luptându-se cu duhul pădurii ca o Macbună, câştigând şi Macmulţumind tuturor celor care au ajutat-o.

Revenirea pe scenă a lui Mircea Diaconu este o întâmplare fericită. Joacă inspirat, ca într-o sărbătoare, şi rezolvă excelent cel mai bun moment al spectacolului – străjerul abandonat care, în lipsa cuvintelor înghiţite de stupoare, comunică prin expresivitate. Ca un adevărat *Romeo* este îndurerat, melancolic şi se descurcă eroic în scena balconului. Unde descoperim urmele pretenţioase ale coregrafiei lui Florin Fieroiu. Spectacolul lui Petre Bokor este reuşit, chiar dacă finalul ar merita o schimbare. Este bine de precizat că o astfel de montare se construieşte de cele mai multe ori în umbra unui pariu: atâta timp cât prevede o atare expresie a realităţii în care ne simţim uneori bruscaţi de prea multă grosolănie, complicitate şi uz al falselor modele în cultura de masă, spectacolul nu îşi pierde integritatea; iar umorul, cu atât mai puţin. Dovadă sunt aplauzele care durează mai mult de două minute!

Teatrul Nottara – Operele complete ale lui **WLM ŞXPR** (prescurtate) **de Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer. Tradaptarea, ilustraţia muzicală şi regia: Petre Bokor. Scenografia: Sică Rusescu. Cu Mircea Diaconu, Emil Hossu, Constantin Cotimanis. Premiera: 8 iunie 2001.**

Mircea DIACONU

Doina PAPP

O actriță despre o actriță

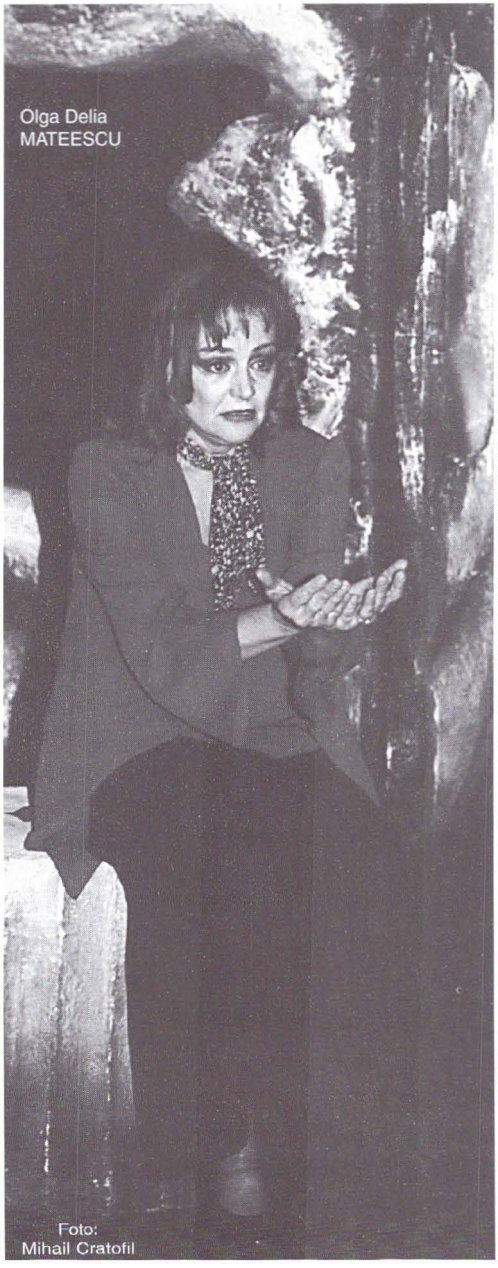

Olga Delia MATEESCU

Foto: Mihail Cratofil

Audiție pentru Medeea de Olga Delia Mateescu este o piesă dacă nu autobiografică, atunci, cu siguranță foarte personalizată. Datele autoarei, actriță ca și eroina din piesă, simbol de referință – *Medeea*, un personaj emblemetic al teatrului universal, în fine, situație atât de tipică vieții teatrale, o audiție pentru un rol – contribuie toate la a ne face să considerăm acest recent text al cunoscutei actrițe a Naționalului bucureștean drept extrem de mărturisitor. Nu neapărat în privința biografiei particulare inclusă aici – e cred mai puțin importatnt să căutăm să identificăm în acest sens experiențele personale ale autoarei – cât cu privire la problemele aparținând genului și profesiei pe care le reprezintă, între care feminismul e poate cel mai bine reprezentat. Dar și nemulțumirile actriței, acumulate într-un patetic gest de revoltă. Mai din viață cum s-ar spune, decât alte lucruri anterioare, și poate mai adevărată, piesa aceasta a Olgăi Delia Mateescu pe care am remarcat-o mai întâi citind-o în juriul concursului de dramaturgie „Camil Petrescu" al Ministerului Culturii, a avut mai multe șanse să treacă la public și să provoace, cu alte cuvinte, un spectacol viabil.

Este prima constatare pe care o provoacă montarea realizată de Silviu Jicman la Sala Atelier a Teatrului Național unde s-a consumat premiera. Un decor extrem de ofertant semnat de Ion Olaru, care din elemente puține și vechi trucuri verificate creează posibilități variate spectacolului, de spații, de atmosferă – luminat adecvat, decorul devine adesea chiar spectaculos –, asigură actorilor deschideri multiple în evoluție. Intrăm și ieșim, așadar, după cum ne

cere piesa, din ambianța anticei *Medee* sau a culiselor spectacolului la care asistăm, printr-o alternare de cele două planuri pe care autoarea le ghidează spre un sens interogator, folosind procedeul teatrului în teatru. Mai spectaculos este, firește, firul particular al poveștii ce dezvăluie relațiile regizorului cu candidata la audiție care i-a fost soție, cancanurile din teatru, întotdeauna picante, pe care autoare deși nu pedalează, nu le poate evita. Aici apare și mărul discordiei, un personaj venal, dar cu atribuții de Mecena, pe care Alexandru Georgescu îl joacă cu vădită antipatie, făcându-l mai respingător decât e. Nu știu dacă e viziunea cea mai adecvată asupra acestei categorii în formare, atât de necesară, care abia se mai anunță pe meleagurile noastre. Firește, nu în sensul acestui mic monstru obsedat de interese personale, care șantajează cu banii și puterea lui financiară toate personajele din piesă, ajungând să facă regula jocului într-o lume pe care n-o pricepe și care, la urma urmelor, nu-l interesează; și în acest sens avertismentul din piesă poate fi folositor.

Cel mai interersant fapt dramaturgic semnalabil este însă multiplicarea personajului principal, prezent în cel puțin două ipostaze, pentru că doar așa putem interpreta prezența la audiție a celor două actrițe amice, ipostaze diferite ale aceluiași destin. Una reprezintă un soi de mizerie asumată a riscurilor ratării, fiindcă cea care ilustrează exemplul este o actriță marginalizată pe nedrept, care se umilește cu cinism, transformând profesia în meserie de rutină. Consumându-și existență între navete și așteptări, vânând câte un rol, fie și o dublură, această actriță necesară, un fel de vestală sacrificată pe altarul vetii de zi cu zi a teatrului, reprezintă fața „domestică" și, din păcate, foarte adesea adevărată din biografia unei cariere dedicată cu atâtea sacrificii scenei. Tamara Crețulescu impune personajul jucând cu năduf și înalt profesionalism, fiindcă ei îi revin și cele mai multe dintre monoloagele *Medeei*. E năvalnică, patetică fără stridențe, are și umor, îmbinând credibil discursul femeii ultragiate cu acela al actriței pe cale de ratare. Și reacțiile în relație cu bruta șantajistă sunt altele. Cealaltă ipostază a *Actriței* (prin prisma aceleiași audiții pentru rolul *Medeei*) exprimă o ambiguitate fertilă dictată de un statut câdva privilegiat (soția regizorului), dar și un tip uman mai complex, problematizând cu vocație și exprimându-și cu orgoliu personalitatea. Cu discreție, piesa deschide aici o paranteză nedusă decât firav spre o semnificație mai adâncă privind relația scenei cu viața, interferențele celor două planuri în motivarea atitudinilor, ca și a personajelor, fiind timid abordate. Similitudinile de destin dintre eroina antică și, în particular, interpreta rolului nu sunt însă suficient exploatate pentru a repune în chestiune problema condiției teatrului de revelator și catalizator al trăirilor noastre, pe care autoarea o atacă în fond. *Actrița*, în schimb, este convingătoare în lupta pentru a-și impune nu altceva decât valoarea și talentul. Drumul de la un plan la altul este pentru Tomi Cristin mai facil pentru că regizorul pe care-l interpretează în piesă nu este prea diferit de regizorul propriei vieți. Alterarea acestui caracter reprezintă și ea un avertisment la

adresa pervertirilor posibile în lumea prea adesea lunecoasă în luminile neiertătoare ale rampei.

În piesă mai sunt prevăzute şi două personaje de fundal destinate să exprime vocile impersonale ale oamenilor din spatele scenei, mai devotaţi şi sinceri adeseori decât cei pe care-i slujesc. Două apariţii pitoreşti pe care Bogdan Mușatescu şi Dragoş Ionescu le întruchipează cu vizibil ataşament. Deşi metafora alungatului muştelor din evident maculata lume a teatrului e cam grosieră, cei doi îşi asumă cu naturaleţe postura de arbitri morali. Ca şi personajele reale la care fac aluzie, ei colorează atmosfera, relaxând discursul în momentele lui de retorism.

Spectacolul beneficiază şi de o figuraţie activă, cu ajutorul căreia Silviu Jicman compune adecvat tablouri dinamice de inspiraţie antică în momentele care fac trimitere la textul tragediei. Aici începe şi joaca de-a repetiţia şi micile improvizaţii înviorate de tinereţea trupei. Ruperile de ritm pe care aceste scene le produc îmbogăţesc spectacolul, infuzându-i o vitalitate necesară. Muzica lui George Marcu „îmbracă" generos atmosfera cu sonorităţi pregnante. În ansamblul spectacolului este şi un gest frumos al Teatrului Naţional faţă de societara sa, aici în calitatea de autoare, gest care merită apreciat şi în interesul dramaturgiei româneşti actuale atât de rar prezentă pe scenele româneşti.

Claudia LIPAN

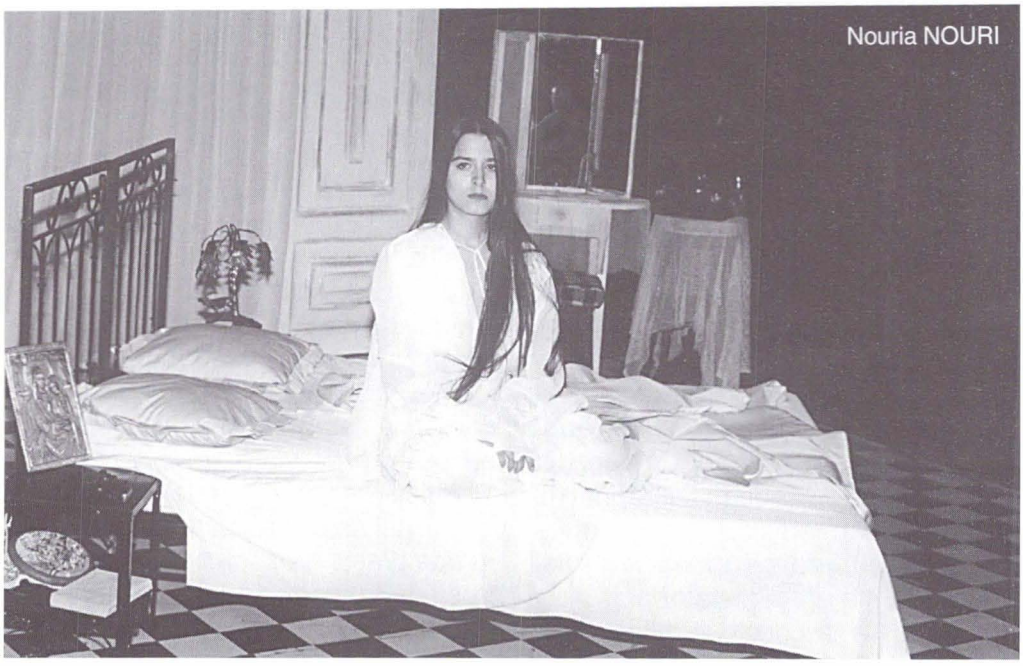
Nevoia de întoarcere

Dintre ultimele montări ale Cătălinei Buzoianu, o autentică odisee a fost *Mediterana*. Acolo, cel puţin, aerul de *Neranţulă* şi *Chiră Chiralina* al lui Panait Istrati introducea neprevăzutul eroului de factură ulisiană. *Odiseea 2001* este o încercare de a combina (atât cât se poate şi cât poate înţelege spectatorul) aspecte din mitologie, din cele *1001 de nopţi*, din *Biblie*, din Joyce, Dante, Goethe etc. *Odiseea* este, însă, un spectacol de management cultural. Este gândit ca un proiect de strategie teatrală în care apar nume dintre cele mai diverse – Institutul Internaţional de Teatru Mediteranean, Teatrul Toursky din Marsilia, Jacques Chirac... Spectacolul Cătălinei Buzoianu se poate încadra în culoarea locală a unui port (aşa cum şi-a propus de la bun început), dar nu tot atât de bine pe scena unui teatru. Aici el face mult zgomot pentru câteva secvenţe autentice care narează drumul încercat al eroului. Homeric şi joyceian, acest viclean aventurier care distrusese Troia, la întoarcerea pe mare, este un solitar fără pereche. Nu se simte niciodată învins. Depăşit, poate. Nodul de navigaţie mitologic îl leagă necontenit de paginile tragediei antice: tentaţia sirenelor, blestemul *Ciclopului* (Marius Chivu), urzelile necioplite şi incestuoase ale zeilor (*Lethe* – Kana Hashimoto, *Dionysos* – Bogdan Dumitrescu, *Hermes* – Cătălin Stanciu, *Persefona* – Vanessa Radu), abandonul ideii de familie în mâini erotice (*Circe* – Daniela Nane, *Nausica* – Ştefana Zamfirescu, *Calipso* – K. Hashimoto), trufia grosolană a *Titanilor*

sau a *Lotophagilor*. Alegerea lui Mihai Bisericanu în rolul eroului inițiat nu ar trebui să surprindă. A trecut prin mai toate exercițiile de memorie colectivă ale regizoarei, a preluat zestrea orientală a lui Adrian Zografi din *Mediterana* și a aplicat-o istoriei lui *Ulise*. Grație rolului, rămâne un personaj mitologic, autentic crezului scenic al Cătălinei Buzoianu. În afara lui, spectacolul este o învălmășeală în timp a autorilor de opere literare. Virgil Ogășanu este *Regizorul, Zeus, Abraham*, sau *Dante* (cu variațiuni din Sorescu). Trage cortina la începutul și sfârșitul unei „opere comice" construită destul de șubred pe ideea teatrului în teatru. Este un cercetător al râsului homeric care „a cocoloșit mitologia și a condensat-o în nucleu solar" (?), un gospodar care întinde rufele spălate în familia tragediei grecești, așezat în cea mai mare parte a spectacolului lângă spectatori. Uneori recunoaște că a început să-i lâncezească mintea și uită când trebuie să se întoarcă la *Ulise*. Din inițiativă regizorală sau proprie, Virgil Ogășanu își permite destul de multe jocuri de culise, sugestii moderne aprobând în „OK-uri" autoritatea celorlalte personaje. Se comportă ca la repetiții și transformă Olimpul într-un „du-te-vino" între oameni și zei.

Mnemosyna, înțelepciunea sacră a omului, are chipul serios și vocea autoritară a Dianei Dumbravă. Îl însoțește pe *Ulise* în exil, îl eliberează prin aparițiile (ne)liniștite ale *Mamei* (Valeria Ogășanu), ale blândei *Penelopa* (Antoaneta Cojocaru). Se comportă bine în discursul mitologic și Filip Ristovski, *Orfeul* care-și cântă iubirea pentru *Euridice* și care propune o nouă cosmogonie – cu setea pământului arid, cu amnezia „modernă" pentru lucruri-simbol. Cântă de când intră și până când iese din scenă, ceea ce invocă, într-un fel, rolul corului antic.Nu am găsit explicația pentru apariția cantautorului *Monteverdi* (tenorul Vladimir Popescu Deveselu), deși concepția muzicală a Dorinei Crișan Rusu și a lui Mihai Ogășanu este reușită. Încă o obiecție ar fi pentru efectul cinematografic adus printr-un ecran uriaș care proiectează vechea istorie în variante cu tentă modernă: calul troian strivește sub roțile unui tanc orice urmă de viață, femeia cântecului orfic țese la mașina de cusut a unei fabrici asiatice, stânca aruncată de zei în ape crește ca zborul primei rachete în spațiu, moartea vitejilor troieni umbrește pământul unde va fi aruncată mai târziu bomba atomică. Nu avem date (măcar din programul piesei) despre legătura dintre biblioteca virtuală (accesată în direct) și spectacolul mitologic. Nici despre legătura decorului clarobscur – alcătuit din câteva oglinzi – al lui Horațiu Mihaiu cu același spectacol. *Odiseea 2001* poate fi privită ca o călătorie contemporană. Privind spectacolul și gândindu-mă la vapor, la Cătălina Buzoianu, aș vrea totuși să se întoarcă acasă.

Teatrul „L.S. Bulandra" – Odiseea 2001 **după un scenariu de Cătălina Buzoianu. Regia: Cătălina Buzoianu. Decor: Horațiu Mihaiu. Costume: Velica Panduru. Mișcare scenică: Mălina Andrei. Muzica: Dorina Crișan Rusu și Mihai Ogășanu. Concepție video: Hambar 18 Media Lab. Light design: Ioan Lazăr. Asistent de regie: Dragoș Mocanu. Cu: Virgil Ogășanu, Radu Amzulescu, Mihai Bisericanu, Valeria Ogășanu, Diana Dumbravă, Dorin Andone, Marius Chivu, Daniela Nane, Vladimir Popescu Deveselu, Kana Hashimoto, Vanessa Radu, Filip Ristovski, Bogdan Dumitrescu, Antoaneta Cojocaru etc.**



Marcela ILNIȚCHI

Un pariu al unui „teatru mic" cu marea literatură

Teatrul „Hanul cu Tei" a împlinit în iunie un an de funcționare. Cu acestă ocazie, a avut loc premiera spectacolului cu piesa *Smerita* după nuvela lui Dostoievski, în regia lui Vasile Toma, a cincea premieră produsă de-a lungul unui an activ, într-un spațiu teatral intim și, după cum se vede, cu posibilități variate de folosire.

Deși lumea dostoievskiană nu este riguros revelată în spectacol, ne aflăm în prezența unei regii atente la detaliu și la atmosferă. În decorul unic al dormitorului conjugal, se consumă sinuciderea din prezent a soției, sufletul „smerit", și evocarea trecutului de către soțul torturat de neînțelegerea gestului ei. Trecut care trebuie să lumineze prezentul. Prelungirea scenografică a dormitorului prin terasa care când adăpostește micul birou de cămătar al soțului, când figurează plaja, loc al libertății, dă respirație spațiului.

Se vizează o calitate psihologică a spațiului, care să vorbească despre drama înăbușită a sufletului într-o lume prea materială. Dacă s-ar fi făcut o integrare mai economică a celor doi timpi scenici, prezentul și trecutul, și interpretarea ar fi fost mai decantată, spectacolul ar fi impus acest spațiu psihologic claustrofob în pofida eleganței sale materiale.

Atmosfera creată prin spațiu, muzică, gest, ne conduce spre înțelegerea personajelor; „țesătura" dramatizării ne prinde. Dar resimțim nevoia unei mai mari pedalări pe dezvăluirea adevărului psihologic. Tonalitatea dramei devine câteodată

minoră: complexitatea psihologică, proprie personajelor dostoievskiene, scapă uneori.

Cei doi actori principali, Nouria Nouri şi Ioan Coman, detaliază relaţia conjugală cu etapele ei, de la simpatie la neînţelegere şi ruptură afectivă; jocul pe sentiment şi, mai rar, pe temperament, şi trecerile în stări diferite care decurg din coexistenţa celor doi timpi ai povestirii nu lasă loc destul densităţii interpretative. Actorii au momentele lor de adecvare la rol care ar fi trebuit să fie mai intens puse în valoare.

Servitoarea *Lukeria* în interpretarea Otiliei Pătraşcu este elocventă ca martor neputincios la dramă. *Căpităneasa* (Nuami Dinescu) este un reuşit personaj episodic, contrapunct la gravitatea registrului interpretativ.

Este de apreciat calitatea textului ales şi bucuria prilejuită de scenografie, care echilibrează în măsură prestaţia cam monocordă.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti (sala „Hanul cu Tei", Bucureşti) – Smerita **de Fiodor Dostoievski. Adaptarea scenică şi regia: Vasile Toma. Scenografia: Ştefan Caragiu. Muzica originală: Radu Captari. Cu: Nouria Nouri, Ioan Coman, Otilia Pătraşcu, Nuami Dinescu, Ion Radu Burlan. Data premierei: 12 iunie 2001.**

Între realismul mărunt şi transfigurare

Scenografia spectacolului cu piesa *Azilul de noapte* în regia lui Kincses Elemer dă primul semnal al unei lecturi actualizate a piesei: azilul ne aminteşte de canalele în care vitregiţii sorţii îşi târăsc zilele astăzi, mai mult decât de un azil de noapte rusesc de la începutul secolului XX. Şi faptul că spectatorii iau loc pe scenă, aproape de personaje, fac parte din aceeaşi intenţie de a împărtăşi mai direct şi pe cale emoţională experienţele umane de pe scenă.

Vedem pe scenă nenorocirile aduse de abrutizare. Încercările oamenilor de a-şi trăi viaţa, aşa mizeră cum este, sunt tragicomice: aspiraţia lor de a fi oameni recade în lupta măruntă pentru supravieţuire. Resimţim dilema de a fi om când nu există speranţă. Efectul asupra spectatorului este că îl implică mai rapid, atenuând însă unele diferenţe în care stă vigoarea criticii sociale a piesei lui Gorki. Diferenţa dintre "vagabonzi" şi "declasaţi", între trăirea la întâmplare a vieţii, şi atingerea limitelor existenţei din care *raisonneur*-ii lui Gorki extrag ideile despre viaţă.

Piesa lui Gorki înnobilează personajele pentru că vede în dezmoşteniţii sorţii ipostaze ale umanităţii. Spectacolul de la Braşov se complace câteodată în jocul naturalist al evidenţei faptelor, cu consecinţe asupra interpretării actoriceşti. Sunt reuşite personajele „rupte din viaţă" şi interpretarea lor: *Kvaşnia* (Virginia Itta Marcu), *Kleşci* (Ioan Georgescu), *Nastia* (Ligia Stan), *Bubnov* (George Custură), cu o tipizare morală mai evidentă.

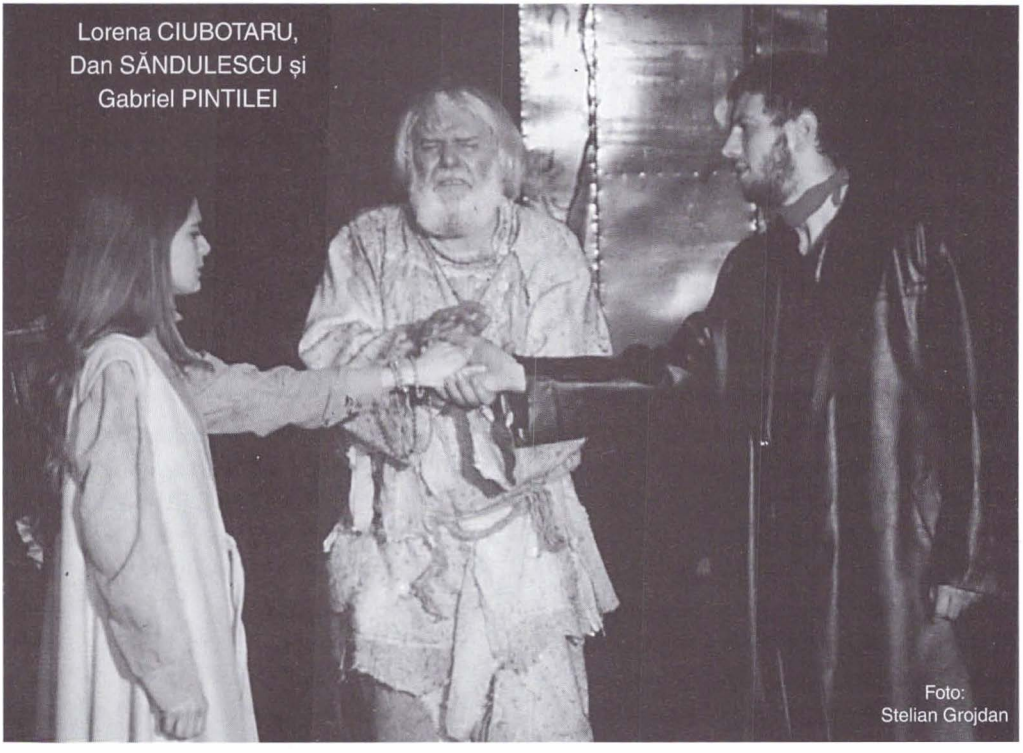
Personajele care poartă ideile despre viaţă: *Luka*–iertarea, *Satin*–demnitatea umană, *Baronul*–luciditatea, *Actorul*–memoria, nu se detaşează destul de puternic de fundalul acţiunii. Actorii sunt buni, vorbim despre punerea lor în evidenţă în sensul de mai sus. Impresionantă alegerea lui Dan Săndulescu pentru *Luka*: un uriaş blând şi plin de forţă, cu darul pătrunderii sufletului, apariţie slăbită

câteodată de latura rolului de „moș bun din poveste" spre care este îndrumat. Istoria personajului *Satin* se citește bine în interpretarea lui Costachi Babii: conștiința zdruncinată de crimă, recluziune mentală și elanuri spre lumină. Cu o mică rezervă la alunecarea în compunerea rolului spre un ușor cabotinism. Oricum, cheile de abordare a rolurilor *Luka* și *Satin* se remarcă. Andrei Ralea în rolul *Baronul* aduce un echilibru între detașare și implicare. Mircea Andreescu în rolul *Actorul*, pe linia lui *Satin* de personaj chinuit, este credibil prin radiografierea gestului și a replicii.

Personajele declanșatoare ale conflictului dramatic au o dinamică corectă. Dar dacă Viorica Geantă Chelbea dă dovadă de maturitate interpretativă în rolul *Vasilissa*, Gabriel Pintilei în rolul *Vaska Pepel* și Lorena Ciubotaru în rolul *Natașa* mai pot încă să-și interiorizeze personajele.

Relațiile dintre partenerii de joc sunt viabile; personajele de plan doi se integrează atmosferei din scenă. În ansamblul lui, spectacolul ajunge la miezul uman al piesei lui Gorki pe calea clasică a unui realism scenic destul de convingător, dar lipsit de anvergura ideilor.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Azilul de noapte **de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Labancz Klara. Ilustrația muzicală: Kincses Elemer. Distribuția: Dan Săndulescu, Costache Babii, Andrei Ralea, Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Gabriel Pintilei, Lorena Ciubotaru, George Custură, Ligia Stan, Ioan Georgescu, Gabriel Săndulescu, Oana Pavalache, Virginia Itta Marcu, Radu Negoescu, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoș, Relu Sirițeanu. Data premierei: 20 aprilie 2001.**



Lorena CIUBOTARU, Dan SĂNDULESCU și Gabriel PINTILEI

Foto: Stelian Grojdan

Elisabeta POP

SĂLI PLINE, SĂLI PLINE

Cea de-a cincea (și credem, ultima din această stagiune) premieră a secției române a Teatrului din Oradea este propunerea Alinei Hiristea. Tânăra regizoare, aflată la început de drum în această meserie dificilă, mai ales pentru o femeie, se încumetă să monteze *Slugă la doi stăpâni* la foarte scurtă vreme după spectacolul de excepție al unui maestru. L-am numit pe Vlad Mugur, cu al său spectacol craiovean, lectură originală a comediei goldoniene, într-o cheie ceva mai gravă decât cele cu care ne-am obișnuit.

Alina Hiristea și-a propus, cred, două lucruri, optând pentru acest text: să binedispună publicul la sfârșit de stagiune (și, în același timp, să respire puțină voie bună înainte de a se apuca de *Neînțelegerea* lui Camus), dar și să ofere tinerilor ei colegi de generație câteva roluri ce le vor pune la încercare calitățile artistice. Să le numim, cu un truism, pietre de încercare? Fie și pietre, numai să nu ajungă bolovani ce atârnă greu de fragilele lor picioare.

De la început facem remarca următoare: în cele două seri cât am urmărit eu spectacolul (în săli pline-pline, cu toată căldura de afară), nu s-a prea râs în hohote, dar s-a ascultat cu foarte mare atenție și cu interes. La final însă de mult nu mi-a fost dat să aud atâtea aplauze, minute în șir. Spectatorii (mulți tineri) nu se mai îndurau să plece din sală, aplaudau pe ritmul muzicii sprințare, iar actorii nu mai conteneau să iasă la rampă. De unde am tras concluzia nu numai că au priceput perfect încâlcita poveste – foarte bine descurcată de regizoare – ci și că le-a plăcut ce li s-a înfățișat. Atunci mă întreb, la ce bun să vin eu, cusurgioaică și hârșiită într-ale teatrului, și să încep să scormonesc în desaga cu mici nemulțumiri sau măcar nedumeriri? Chiar, cui vor folosi toate observațiile mele? Publicului în nici un caz, că nu citește acest public revista *Teatrul Azi* (nici *Scena*, desigur). O citesc, cred, de-abia câțiva actori și regizori și scenografi (nici aceia toți). Actorilor și tinerei regizoare? Poate. Dar oare dacă le-aș spune lor, prin viu grai toate observațiile mele și nu le-aș face publice, n-ar fi mai câștigați? Și mai puțin amărâți?

Acestea nu sunt, desigur, întrebări pe care și le pun cronicarii profesioniști sută la sută. Dar eu, care am fost treizeci de ani secretar literar și știu cum e viața teatrală și „dinăuntrul" ei, parcă mă îndoiesc...

Totuși, dacă trebuie să spun ceva – și văd că trebuie – aș spune că am gratulat-o în gând pe Alina Hiristea pentru că învață să monteze și comedii! Grea misie, ce-i drept, dar e bine că încearcă. N-a găsit ea prea multe gaguri, n-a reușit să facă un spectacol chiar spumos de la cap la coadă, dar ceea ce i-a reușit a fost să-și convingă tinerii colegi să joace și să se joace cu vervă și veselie. Și totul va fi mult mai bine când le va trece emoția paralizantă și vor juca degajat și fără spaimă de a uita textul sau de a aștepta replica colegului. În fond sunt tineri... Să le îngăduim să nu fie perfecți...

De la început observ un lucru îmbucurător: tânăra Camelia Panait – pe care am criticat-o aspru pentru urâțenia decorului la *Gaițele* – a semnat un decor simplu, frumos și eficient de data aceasta. Iar costumele viu colorate sunt și ele foarte plăcute și bine croite, aproape fără cusur. Muzica, în proporție de 90% e și ea excelentă (Florian Chelu), antrenantă și îmbiind la veselie.

Cât despre interpretare, o să spun că cei mai aproape de roluri mi s-au părut Mirela Niță și Alexandru Rusu (*Smeraldina* și *Brighella*). De ce? Poate că ei păreau că și-au găsit exact linia personajelor. Mirela Niță Lupu a creat o slujnică plină de draci, fată dintr-o bucată, fără fasoane, fără mofturi. Alexandru Rusu, micuț și dolofan, a folosit cu pricepere și dezinvoltură acest mărunt neajuns ca să creeze un personaj plin de farmec și de surprinzătoare mobilitate. E un actor de care vom mai auzi.

Urmează, foarte aproape, după gustul meu, chiar sluga, *Truffaldino*, căruia tânărul Richard Balint i-a dat un chip de clovn uzând de toate mijloacele învățate de el în școală (și a avut un dascăl bun, foarte bun, în persoana actriței Cristina Pardanschi) și din filmul mut și de pe unde s-a mai putut inspira. De o vioiciune ieșită din comun, elastic, părând a nu avea deloc oase, fragil altminteri, dar rezistent, sigur, actorul se cheltuiește fără strop de odihnă, pe tot parcursul spectacolului. Îi lipsește încă *pauza*, scurta pauză de tristețe a clovnilor dintotdeauna. Și de meditație...

În rolurire celor două fete îndrăgostite, Angela Tanko – *Clarice* și Mona Erhan – *Beatrice*, actrițele se încadrează perfect în ceea ce numim „indicații regizorale". Angela Tanko – a cărei evoluție în această stagiune a fost surprinzătoare, ea dovedind că *este* o actriță talentată și plină de farmec – joacă aici o mâțâită, o capricioasă. E frumoasă, fragilă și, când e nevoie, plină de temperament. Mona Erhan are de luptat cu un travesti (când e *Federigo*) de care se achită bine, fiind mereu „în priză", cu bunăvoință și reală dorință de a-și înțelege perfect personajele. Rol ceva mai ingrat, cel al iubitului ei, *Florindo*, încât Romeo Romitan îl duce și el la bun sfârșit, dar la capitolul farmec personal – cu toate că e înalt și frumos – mai are câte ceva de „prins" pe parcurs. Nici celorlalți doi tineri amorezi – amândoi jucându-l pe Silvio – nu le-a fost prea ușor. Șerban Borda – unul dintre cei mai buni, dacă nu cel mai bun dintre tinerii actori de la Oradea la ora aceasta – a făcut un *Silvio* cam găgăuță, cam speriat și supărăcios, mijloacele folosite fiind agitația continuă, gesticulația excesivă. Altminteri simpatic. Ceva mai apropiat de personaj mi s-a părut debutantul Sorin Ciofu, mai ponderat în mișcări și mai aproape de ceea ce a gândit regizoarea. Dar de ce l-a gândit ea astfel, nu-mi dau seama.

Dacă uităm de stângăciile inerente oricăror începuturi, spectacolul ne place, măcar pentru voia bună, lumina și sincera dragoste pentru teatru ale celor de pe scenă. Alina Hiristea ne-a oferit, în fond, o variantă aproape clasică a celebrei comedii, n-a dorit nici să experimenteze, nici să imite, nici să ne cufunde în mai știu eu ce adâncimi posibile ale textului. Ce a vrut a și reușit. Un spectacol plăcut. Atât. Dar nu e puțin...

Richard BALINT în ***Slugă la doi stăpâni*** de Goldoni

Liliana HĂRȘAN și Daniel FĂT în ***Vrăjitorul din Oz*** de Frank Baum

Tânăr regizor pentru foarte tineri spectatori

Povestea lui Frank Baum a cunoscut succesul în România, în ultimii ani, printr-o bună dramatizare semnată de Eduard Covali. De altfel, în fiecare scenă și chiar replică se simte că autorul dramatizării a lucrat efectiv în teatru, deopotrivă scriind și regizând. Replica e vie, nervoasă, povestea are limpezime și simplitate, nelăsând loc pentru echivoc și confuzii. Fiindcă, oricât am filosofa pe marginea unui spectacol destinat copiilor, una dintre condițiile cele mai importante ca să le rețină atenția un spectacol este înțelegerea de la început până la sfârșit a poveștii. Altminteri, ei se plictisesc și, sinceri cum sunt, fie părăsesc sala de spectacol, fie se foiesc și, nici o grijă, găsesc ei cu ce să-și ocupe ora aceea...

Alina Hiristea este o tânără regizoare care a învățat, spre onoarea ei, de la profesoara ei, marea Cătălina Buzoianu, nu numai cum să facă spectacole, ci și că trebuie să lucreze continuu, nepozând în artistul leneș care are, pasămite, nevoie de luni și luni de „lene creatoare".

În decorul simplu, dar bine „croit" de tânărul Adrian Buzaș (și costumele de efect, bine gândite, intens colorate, splendide pete de culoare), evoluează cu har, dar și îndrumați cu precizie milimetrică, o mică trupă de actori tineri. Ei sunt veseli și comunică excelent cu copiii. O fac însă cu măsură, știind cât de ușor se poate instala haosul în sală. Regizoarea a găsit pentru fiecare personaj câte un element definitoriu atât pentru prima parte, în care aceste personaje își caută cu disperare identitatea, cât și la final, când fiecăruia i se dăruiește ceea ce-și dorea să-i împlinească personalitatea. Copiii sunt conduși cu finețe pe o... *cărare galbenă* (o fată simpatică și vioaie care va fi, ca într-o joacă de copii și *Oz*) spre mult râvnitul ținut al lui Oz, dar ei înțeleg, în final, că Oz se află în fiecare dintre noi, a ajunge la el, înseamnă de fapt a ști să ajungi la tine însuți, să te cunoști, să înțelegi că poți fi mai bun, mai generos, că-ți stă în putere să-ți ajuți semenii și să fii inteligent, să ai inimă și curaj. Aceste noțiuni abstracte capătă în spectacol o concretețe accesibilă și foarte simpatică. Spectacolul le dă copiilor o bună lecție de morală fără strop de didacticism, dimpotrivă, cu veselie și cu un firesc ce atrag participarea efectivă și afectivă a copiilor.

Fascinante costumele, luminile, surprizele pe care le trăiesc copiii împreună cu micuța *Dorothy* (Liliana Hărșan) și drumeții ei, cu *Sperietoarea de Ciori,* un lungan temător de chibritul aprins (Sergiu Focșa), cu *Omul de tinichea* (bine jucat și el de Ion Costin), cu *Leul cel Fricos* (o mască simpatică, Daniel Făt) ce se arată în final plin de curaj, *cărarea* și *Oz* (Cristina Cârcei, conturate diferit, dar cu substanță). Contează foarte mult chipul suav al Lilianei Hârșan care a fost o *Dorothy* convingătoare, părând și ea o copiliță din sală. Bună compoziție și personaje convingătoare au construit aparent cu lejeritate (dar noi știm că doar cu multă muncă) și ceilalți actori: Wanda Farcaș, Bianca Fărcaș, Claudia Ena și câteva dansatoare ale căror nume nu le-am reținut (păcat că un asemenea

spectacol nu e însoțit de mici pliante măcar cu date minime despre autor, regie, interpreți. Să fie oare teatrul chiar atât de sărac încât să nu-și permită să ofere informații minime despre spectacol sau e numai o neglijență? Nu știm.).

Altfel, îl felicităm pe domnul Anton Tauf, directorul instituției, pentru preocuparea permanentă de a „crește" spectatori ai teatrului de mâine. O face profesionist și pentru aceasta merită toată stima noastră.

După rețeta reușitei

Când teatrele sunt nevoite să se ia la întrecere cu vremea tocmai bună de plajă, sunt puse în situația de a căuta (și a găsi!) comedii bune, comedii sigure, eventual muzicale, la care totuși publicul să vină în sălile reci...

Teatrul Maghiar din Oradea nu face excepție. Și a recurs la unul dintre cele mai sigure succese ale tuturor timpurilor, cum se spune. Ei, nu chiar, dar oricum, cu o biografie impresionantă, cu un destin de-a dreptul fabulos. Și o mare surpriză pentru cât de obscur este autorul, Thomas Brandon (1848–1915). După o statistică UNESCO, comedia a întrunit, de la premiera londoneză din 1892, peste 500.000 de reprezentații, în 22 de limbi. O performanță, să recunoaștem, care întrece chiar și titluri cu mult mai celebre.

Spectatorul dornic să se distreze cu adevărat două ore, să râdă cu poftă, o poate face liniștit la genul acesta... „descreștiv", cum îl numea, ușor ironic, un regretat cronicar. Râsul în cascade este declanșat din numeroase încurcături care mai de care mai hazlii, toate legate de prezența obligatorie a unei mătuși necunoscute, la întâlnirea unor studenți cu iubitele lor. Mătușa, nesosind de prin Brazilia la vreme, e inlocuită cu succes de unul dintre amicii băieților, student și el și mare amator de... roluri în travesti. Încurcăturile se întețesc de abia când își face apariția mătușa autentică. Între timp însă, aflându-se că e bogată, se îndrăgostesc de ea, sincer sau din interes, tot felul de Don Juani, mai mult sau mai puțin tineri...

Iată o comedie care, agrementată cu muzică bună (cântece devenite șlagăre), atât de pe gustul publicului maghiar, poate aduce lume în sală. A fost și dorința celor doi conducători ai trupei „Szigligeti", directoarea Marton Elisabeta și șeful de secție Meleg Vilmos. Acesta din urmă încumentându-se chiar să regizeze (nu e prima dată) spectacolul, argumentul fondurilor reduse destinate producției fiind suficient pentru a găsi ideea... benefică.

Rețeta reușitei e imbatabilă pentru acest gen de spectacole. Un decor simplu dar de bun gust, aici fațada unei cochete căsuțe englezești, cu două apartamente... siameze (bun prilej de a încurca ușile identice), costume elegante, purtate de logodnice cu feminitate și, în cazul „șturlubatecului" student travestit, cu umor și șăgălnicie, iar a englezilor cu britanică scorțoșenie... Autoare: Maria Hațeganu.

Regizorului i-a revenit sarcina, destul de ingrată de altfel, de a găsi actori capabili să se joace și să joace cu veselie

aceste personaje trăsnite. Şi i-a găsit: ei sunt şase tineri, trei actori şi trei actriţe, capabili să interpreteze în decursul unei singure stagiuni cele mai diverse roluri în drame şi în comedii. O şcoală bună pentru junii respectivi. Iată numele lor: Orbán Attila, inventiv şi dezinvolt, adăugând haz personal, talent şi o mare poftă de joc, capabil să-i facă pe spectatori să râdă cu lacrimi când face *strip-tease* şi peruca îi alunecă, lăsând la vedere o chelie lucitoare. Efecte prompte... Csatlós Lóránt şi Dimény Levente, cu mişcări bine studiate, cu umor extras din contrastul permanent între ceea ce spun şi ceea ce se petrece de fapt în micul lor univers studenţesc. Tinerele Gajai Ágnes şi Fodor Réka au parte de intrări spectaculoase, ele dansează şi se mişcă într-o bună sincronizare, totul, fustiţe, poşetuţe, participând la punerea în valoare a nurilor. Mai rezervată decât prietenele ei gâsculiţe, *Ella*, în interpretarea Júliei Laczó are aerul unei viitoare studente, ea reuşind să pară cu adevărat „norocoasa care ştie ce vrea".

Cuplul „bătrânilor" este foarte simpatic, *Sir Topplebee*–Ács Tibor reuşind să pară un cuceritor... incorigibil, visător şi romantic, iar Márton Erzsébet creionând o mătuşă destul de tânără ca să roiască în jurul ei cavaleri tomnatici.

O notă plină de farmec aduce în spectacol Hajdu Geza, un *Spittigue* caraghios, zgârcit şi ridicol în goana lui după frumoasa *Donna Lucia*. Actorul împrumută ceva din graţia clovnească chapliniană, fiecare apariţie este însoţită de aplauze. Meleg Vilmos s-a autodistribuit într-un rolişor mic, dar important prin desele intrări fără vorbe şi prin participarea, mai ales cu privirea... este un lacheu a cărui ţinută impecabilă întregeşte imaginea aproximativă a spectatorilor noştri despre viaţa la Oxford – şi încă acum o sută de ani...

Nimic nu este întâmplător în acest spectacol. Muzica, versurile, efectul replicilor şi al scenelor-cheie, momentele de râs obligatoriu, dansurile... toate contribuie la reuşita montării. Poate, dacă ar fi avut putere şi curaj, câteva tăieturi în textele cântate ar fi scurtat unele momente în care excesivul devine obositor.

Spectacolul place, acest lucru este evident, publicul vine şi plăteşte, cronicarul subscrie...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Mătuşa lui Charlie **de Thomas Brandon. Versiunea scenică muzicală: Aldobolyi Nagy Gyorgy/ Szenes Ivan. Traducerea: Fay J. Bela. Regia: Meleg Vilmos. Scenografia: Maria Haţeganu. Conducerea muzicală: Rémüves Zoltan. Asistenţi regie: Simon Mátyás, Szotyori József. Coregrafia: Dimény Levente. Cu: Orbán Attila, Csatlós Lorant, Gajai Ágnes, Fodor Réka, Hajdu Géza, Ács Tibor, F. Marton Erszébet, Laczó Júlia, Meleg Vilmos. Data premierei: 27 aprilie 2001.**

Teatrul Municipal Baia-Mare – Vrăjitorul din Oz, **dramatizare de Eduard Covali după F. Baum. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Adrian Buzaş. Coregrafia: Rodica Dunca. În distribuţie: Liliana Hărşan, Cristina Cârcei, Sergiu Focşa, Ion Costin, Daniel Făt, Wanda Farcaş, Bianca Fărcaş, Claudia Ena. Data premierei: 12 ianuarie 2001.**

Teatrul de Stat Oradea, Secţia română – Slugă la doi stăpâni **de Carlo Goldoni. Traducere: Polixenia Karambi. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Nada Camelia Panait. Mişcare scenică: Rodica Dunca. Coloana sonoră: Florin Chelu. Distribuţia: George Voinese, Angela Tanko, Ion Abrudan, Şerban Borda, Sorin Ciofu, Mona Erhan, Romeo Romitan, Alexandru Rusu, Mirela Niţă-Lupu, Richard Balint. Data premierei: 17 mai 2001.**

Nicolae PRELIPCEANU

Toaca și orgasmul

Vlad Zografi este un dramaturg dintre cei mai intersanți în peisajul românesc al genului, din păcate puțin jucat și nu destul de luat în seamă de critica de specialitate. Cum nici subsemnatul nu e decât un spectator, finalul afirmației de mai sus nu se clatină prin apariția, de sub pix și-apoi de „sub teascuri", a acestor rânduri. E o teamă – sau numai o reținere fără nume – în fața dramaturgilor noi, care *nu se formalizează* de vechile canoane, care *nu se conformează*. Cei care suferă de teamă – sau de reținere – ar trebui să fie liniștiți: noul nu-și ucide înaintașii, ci doar aleargă o vreme alături, sfârșind iarăși paralel, dar de data asta cu altcineva, noul nou, și așa mai departe. Un mecanism simplu, împotriva căruia nu te poți pune, ar fi o prostie. Or, această prostie o fac mulți oameni, și mai ales profesioniștii care nu mai păstrază nimic din scânteia amatorului – a iubitorului pur și simplu.

Cam asta îți vine în minte, dacă nu ești un profesionist înrăit, în fața spectacolului proaspăt, care-ți dă impresia de improvizație în fața ta, similară vieții fără un scenariu cunoscut dinainte, cu *Orgasm* de Vlad Zografi, în interpretarea Nonei Ciobanu ca regizoare, și-a lui Harry Tavitian (da, da, un remarcabil actor, se vedea asta încă de la trecerile sale pe sub pian) și-a Lilianei Pană și-a Laurenției Barbu. Totul e în afara vechii, osificatei convenții în acest spectacol de la Centrul de Artă Contemporană TOACA, din București. Nici geneza textului, după cum mărturisește însuși autorul, nu e una normală, căci: „Prin aprile '99, am primit din partea organizatorilor Festivalului de la Avignon invitația de a scrie un *eseu* pe o temă europeană, ceva în genul *raportului dintre teatru și societate în lumea de azi,* având grijă să nu depășesc, cred, 80 de rânduri. La joc participau vreo 20 de dramaturgi din lumea întreagă, iar producțiile noastre urmau să fie citite într-o secțiune *off* a festivalului. Distanța dintre orizontul meu și acest gen de discuții generale și generoase, care sunt seva a tot felul de proiecte culturale și îi împing pe oameni să circule și să vorbească încolo și încoace, mi s-a părut halucinant de mare, așa că am acceptat invitația. N-am scris însă un *eseu*, ci un monolog. Am depășit limita celor 80 de rânduri. Așa a apărut *Orgasmul.* O femeie ține în mână o oglindă și se fardează. N-am să bag nimănui degetele în ochi să-i arăt că bărbatul e societatea. Femeia se dă peste cap să-și scoată bărbatul din apatie. Recunosc că m-am întrebat mereu dacă femeile se fardează mai curând pentru ceilalți decât pentru ele însele sau viceversa. La fel m-am întrebat și în privința teatrului. Dar, vorba personajului din monolog: *Nu-i nevoie să te fardezi ca să te masturbezi.* Povestea dialogului dintre surzi este fumată, la fel și constatarea că suntem bolnavi; ce m-a incitat însă e preocuparea îngrijorată pentru binele vag al omenirii, teatrului și speciilor de animale pe cale de dispariție. Despre bolile societății ni se vorbește de multă vreme, dar obișnuim să ignorăm două indicii clare privind sănătatea ei: se masturbează și are poftă de mâncare. Și totuși, nimic nu poate sta în calea dorinței noastre de propășire, mai ales dacă trăim într-o lume care face eforturi colosale să rezolve probleme greșit puse și fără soluție. Dacă omul e bolnav, trebuie internat. Mai greu e cu societatea. Sau poate cu teatrul." Cele trei personaje, în care a fost descompusă eroina

monologului inițial, de către regizoare, nu sunt, de fapt, decât trei moduri ale expresiei umane: *vorbirea,* care e axul spectacolului, *muzica,* prin care se exprimă medicul-muzician (Harry Tavitian), *dansul* (Laurenția Barbu). Toate aceste trei ies și intră unele-n altele, precum cornițele sensibile ale unui melc – și tocmai despre o anume sensibilitate exagerată e vorba-n spectacol. De altfel și medicul-cântăreț, mai mult vraci decât medic tehnologizat al zilelor noastre, iese la începutul spectacolului de sub o imensă pânză albă, care se desface pentru a-i face loc, foarte stilizată metaforă sexuală, inversă.

Dar am greșit major: am încercat să redau în limbaj convențional ceva ce ține de o, deocamdată, altă convenție, încă necanonizată. Din când în când, spectacolul mai poate fi văzut. Cei care iubesc libertatea să dea fuga la TOACA, atunci când se va relua.

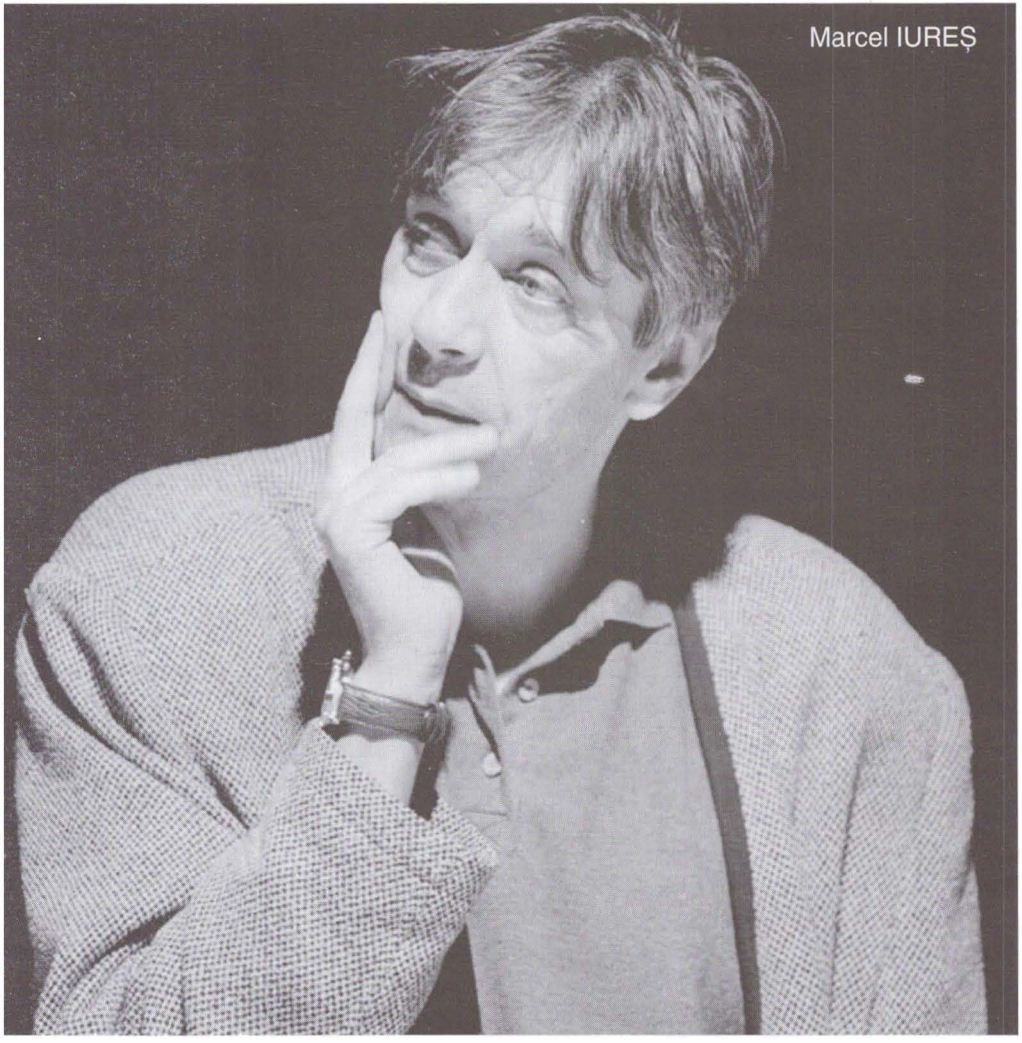
Studioul de Artă Contemporană TOACA – Orgasm **de Vlad Zografi. Regia: Nona Ciobanu. Muzica Harry Tavitian. Scenografia: Ana Olteanu. Coregrafia: Laurenția Barbu. Cu Liliana Pană, Laurenția Barbu, Harry Tavitian.**

Energie și nuanțe

Un fel de spațiu mioritic figurat parcurge eroina monologului *Sillicon Valley* al Savianei Stănescu, întruchipată la Green Hours de Mihaela Rădescu, dirijată de tânăra regizoare Aristița Arbăcan. Povestea ar fi simplă sau n-ar fi deloc, dacă nu s-ar complica pe parcurs, acumulând experiențe exterioare, dar mai ales din cele interioare. O femeie „încă tânără", cum reia, disperată, de câteva ori, obsedant, eroina, se hotărăște să dea un anunț, în căutarea unui „domn generos". Formulă care a apărut și la noi, ba chiar proliferează la mica publicitate a ziarelor, încât te întrebi dacă nu cumva chiar au început să apară, în această lume ticăloasă și ahtiată după câștigul propriu, imediat și cu orice preț, „domnii generoși". Pe urmă aflăm că persoana și-a mărit sânii cu siliconul la modă, dar că a ales un medic ieftin, un măcelar, și s-ar putea ca podoabele să-i explodeze; apoi vine farsa cu anunțul de la televizor despre teroristul care detonează silicoanele de la etajele superioare, coborând câte 1 m la zece minute... Eroina trece prin toate stările, sfârșind prin a-și înjunghia singură silicoanele, ba chiar și ceea ce e dincolo de ele.

Saviana Stănescu, o poetă dramatică și un dramaturg poetic, reușește să transcrie curba disperat-artificial-crescătoare a psihicului eroinei și pe cea disperat-natural-descrescătoare, iar tânăra regizoare Aristița Arbăcan, împreună cu actrița Mihaela Rădescu, a cărei energie am remarcat-o și în *Spirit* la Teatrul Mic, imping textul mai departe, desenând cu multă plasticitate (cuvântul nu e chemat de silicoanele mimate-n spectacol) starea unei femei în pragul sinuciderii, urcușurile și coborâșurile ei spre inevitabila țintă finală. Un *one-woman-show* în care Mihaela Rădescu se afirmă din nou ca o actriță cu aplomb, naturalețe, energie artistică, sensibilitate, stăpânind foarte bine o adevărată știință a nuanțelor.

Impreună cu *Orgasm*-ul lui Vlad Zografi, al Nonei Ciobanu și-al interpreților, *Silicon Valley*-ul Savianei Stănescu, de fapt și al Aristiței Arbăcan și-al Mihaelei Rădescu, întăresc ideea că reforma în teatru se realizează, încet și sigur, dincolo de vreo „voință politică", fie ea românească, fie europeană.


Marcel IUREȘ

Claudia LIPAN

Bufoneria unor neajunsuri

Teatrul ACT încheie această stagiune cu un eseu despre neajunsul în artă – *Creatorul de teatru*, propus de Alexandru Dabija, după textul dramaturgului austriac Thomas Bernhard. Sărăcia comunei Utzbach cu 280 de locuitori, unde se oprește în turneu „celebrul" necunoscut *Bruscon*, actor la Teatrul de Stat, se simte în aerul umed, în zăpușeala de-afară, se vede în praful de pe scândurile putrezite ale teatrului care nici nu pricepi cum de s-a ivit într-o astfel de paragină. *Bruscon* este artistul lipsit de modestie, convins că autograful lui poate valora într-o zi o avere. Oricui îl oferă. Chiar și pompierului-dogar care nu stinge niciodată

lumina de incendiu. Treptat, entuziasmul lui de la început (în vederea montării unui spectacol perfect) dispare până când ajunge în stadiul insuficienței materiale și psihologice. A venit într-un turneu de familie – joacă împreună cu soția și cei doi copii. Dacă inițial este convins că va avea mai mult succes fiind lăsat singur pe scenă, spre final, cu cât tensiunea apropierii orei de spectacol crește, cu atât izbucnește și nemulțumirea sa interioară, căci nimeni nu recunoaște în el un potențial actor de succes și un potențial om de onoare. Educat, pe deasupra. Din această cauză, riscă să joace în necunoscutul Utzbach rolul vieții lui: acela în care pierde toată agoniseala pentru actul artistic. *Bruscon* – Marcel Iureș, *„creatorul"* hrănit cu supa hangiului vădit emoționat, explică teatrul pe toate părțile. Timp de două ore polemizează, demonstrează, gesticulează, joacă, imită, propune strategii. Categoric, susține tot spectacolul lui Dabija. Liber, natural, parcă într-o continuă improvizație, într-o mișcare care se leagă de intelect. Ideea transmisă prin discurs este serioasă, gravă, importantă, esențială.

Doamna Bruscon (Valeria Seciu) este o caricatură. Reacționează atunci când e trasă de sfori, zâmbește fără motiv către publicul în care vede un complice al situației. Joacă teatru mai bine decât toți la un loc: accese de tuse molipsitoare, farmec prin boală, presupuse dureri de inimă ș.a.m.d. Adică ceea ce se numește *teatru astmatic*. Evoluția ei o transformă treptat în bufonul care ar dori *Bruscon* să fie și nu poate. Iar recunoașterea acestui lucru îl irită cel mai mult. Se comportă irascibil în preajma familiei din motive de securitate personală. Pecetluită ca antitalent, *doamna Bruscon* face din teatru un martiriu. Nu are nici o replică țeapănă, dar asta nu o împiedică pe Valeria Seciu să joace nonșalant efectul distanțării, cel al transformării absurde în finalul pregătit de „celebrul" soț. Poate că o vorbă, două în plus ar fi colorat altfel personajul, ar fi redus verva superioară a principalului actant. Cât despre personajele interpretate de Afrodita Androne și de Vitalie Bantaș s-ar părea că sunt încleștate într-o apatie fără reacție. Este clar din începutul piesei că ei nu corespund așteptărilor unui „creator de teatru" ce oferă zilnic lecții de regie cu „înaltă pătrundere artistică". În rolul hangiului, Constantin Drăgănescu, cu spaimele lui, cu uimirile lui puerile, cu filosofia lui *Bruscon* care îi scapă tot timpul, creionează convingător tiparul spectatorului „provincial".

Scenografia Irinei Solomon, acoperită de becuri învelite în hârtie, explică atmosfera autorului, atmosferă despre care vorbește necontenit personajul principal. Cu cât este mai nemulțumit de locul în care a ajuns să dea reprezentații, cu atât valoarea celor câteva obiecte din cârciuma Utzbachului crește. Cârciumă umedă, confundată, culmea, cu un teatru care prinde viață în fața presupușilor spectatori pregătiți pentru marele turneu al actorilor de la stat. Izbucnirea unui foc în localitate golește sala într-o clipită. Atât cât să funcționeze în bune condiții și lumina de incendiu! Decorul ponosit festonează o idee mai veche: sunt prin teatrele noastre oameni care trăiesc în Utzbachul lui Thomas Bernhard. Ducând tava sau ceva asemănător. Motiv pentru care cred că am putea să ne întrebăm într-o zi, măcar așa, diplomatic, dacă există o clemență a neîmplinirii.

Teatrul Act – Creatorul de teatru **de Thomas Bernhard. Regia: Alexandru Dabija. Traducerea: Alexandra Zoicaș. Scenografia: Irina Solomon. Cu: Marcel Iureș, Valeria Seciu, Constantin Drăgănescu, Afrodita Androne, Vitalie Bantaș. Data premierei: 29 iunie 2001.**

Ion CAZABAN

De la film la spectacol teatral

Fascinat de Buñuel și de poemul său cinematografic *Câinele andaluz*, dorind de multă vreme să-l transpună scenic, Horațiu Mihaiu își realizează, în sfârșit, visul. Sunt aduse pe scenă simboluri, motive și elemente tematice și vizuale, sunt echivalate experimental procedee ale filmului suprarealist, dar cu o finalitate proprie, derivată din teatrul de imagine, practicat de Horațiu Mihaiu de câțiva ani încoace. Un teatru de imagine atras de marii creatori spanioli, de Buñuel–Dali, dar și de Pablo Picasso sau în proiect de Juan Miró.

Spectacolul *Câinele andaluz* este impregnat, desigur, de ceea ce definește suprarealismul filmului: oniricul miraculos, fantasmagoria ludică și, în special, impulsul sardonic al acțiunilor imaginate, violența (instinctul erotic) care sparge tiparele comportamentului cotidian și „minciunile convenționale". Urmărim, însă, spectacolul nu ca pe o transpunere sau exegeză scenică strict suprarealistă, pentru că filmul este, acum, din perspectivă postmodernă, nu o dată întâlnită în teatrul nostru actual. Este o exegeză de altă atitudine mentală, nu numai de altă natură, relevând un alt proces creator, în care imaginea teatrală încorporează continuu imaginile filmului, iar actorii citesc uneori pasaje de scenariu.

Violența memorabilă a *Câinelui andaluz* devine, pe scenă, o violență filtrată prin meditarea actului artistic, tratată cu ironie, cu autoironie clară, de cei patru interpreți. Contrapunctul șocant din compoziția vizual-auditivă a filmului nu ne îndreaptă spre o concluzie certă, dar pregătește reflecția – cel mai bine spus: ne deschide ochii. Astfel, cruzimea lui Buñuel este respectată în ce are esențial, pentru că – observa André Bazin – „ea nu este decât luciditate și, nu mai puțin, pesimism". Fără să-i adopte sensul pragmatic și fără să o psihanalizeze în plus. Pentru că Horațiu Mihaiu montează fără intențiile subversive și fără convingerile exclusiviste ale suprarealismului. Postmodernismului tolerant îi este „inclusiv", cum se zice... Din interferențe și variațiuni stilistice, din lipsa unei „soluții" răspicate, rezultă o tensiune spirituală, un dramatism de anumită factură (poetică, după unii), în care suntem lăsați să ne descurcăm, fiecare cu resursele sale intuitive și asociative.

Revenirea unor motive, reluarea unor acțiuni, repetările comportamentale propun noi unghiuri de vedere (accentuat critice, „paranoico-critice", noi interpretări și receptări. Se rezolvă și deconstrucția postmodernă a „poveștii" – indicată, la un moment dat, prin forfecarea peliculei, a deconstrucției, ușor ironizată, a montajului filmic care va duce la reorganizarea secvențelor într-un alt montaj, materializat scenic. Spectacolul demontează și întoarce filmul pe ambele fețe – la figurat, ca și la propriu!

Tema erotică este interpretată vizibil persiflant, acuzat fiind, indirect, gustul public pentru dulcegăria ipocrită (nu întreba și *Tartuffe*: „Vrei o caramea?"),

pentru stupiditatea dialogului sau patetismul melo al personajelor, în contrast cu imaginile mute de pe ecran. Horaţiu Mihaiu se apropie de ceea ce scria Geo Bogza despre aceste imagini în cronica sa din 1930: „e o fotografie-dinamită care va submina şi va face să plesnească în ţăndări faţa cabotinizată de succese a vedetelor de până acum". Introducerea surprinzătoare a unui banc de expresie trivială este un scurt intermezzo care trimite la vulgaritatea glumelor şi „revistelor" licenţioase din vechile cinematografe de cartier. La Horaţiu Mihaiu, „fericirea stupidă a masculului de societate" şi „aerul de porumbiţă" al femeii – despre care scrisese Bogza – capătă stil şi înfăţişări contemporane.

Dintre motivele filmului, ochiul semnalează un spectacol, căutarea unui punct de vedere, însăşi diferenţa dintre ce se oferă privirii (având ca nucleu principal imaginile de pe ecranul din fundul scenei), cum văd şi transpun interpreţii, cum vedem noi, publicul.

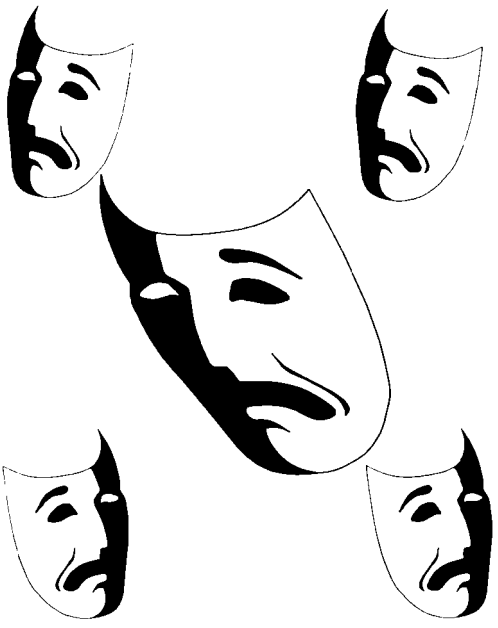
Ochiul tăiat, însângerat va însemna, aici, cunoaştere anihilată, dorinţă ucisă. Referinţă oedipiană, bărbatul legat la ochi cu o eşarfă purpurie, condus de o femeie, are semnificaţie erotică evidentă.

Numeroase intervenţii regizorale vizează modurile şi posibilităţile privirii: de la proiectarea filmului pe ambele feţe până la unele elemente de recuzită, ca ochelarii negri, binoclul sau aparatul fotografic.

Prezente permanent pe scenă, manechinele – deseori preferate de suprarealişti – au o triplă funcţie: de element structural, de metaforă critică (în raport cu linia dată interpretărilor) şi de contrapunct senzorial (prin raportare la viaţa manifestă a actorilor şi la evanescenţa imaginilor filmice). Mişcarea repetată de mutare şi aranjare a fantoşelor, jocul cu ele, produce o îngreunare voită a ritmului. Faţă de viteza explozivă a secvenţelor cinematografice, spectacolul conţine momente de o lentoare calculată, gravă, de o gravitate poate variabilă, poate ironică. Ambiguitatea aparţine regizorului.

Simbol thanatico-erotic, *Câinele andaluz* al lui Buñuel este un câine rău, ce-şi arată şi îşi înfige colţii. *Câinele* lui Horaţiu Mihaiu adulmecă avid şi neliniştit, încolţit din toate părţile – în primul rând, de prejudecăţi, de idei preconcepute...

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş – Un câine andaluz, **spectacol de Horaţiu Mihaiu. Muzica: Laurianne Fiorentino (SUA). Păpuşi: Horvath Odon. Distribuţia: Serenela Mureşan, Alexandrina Moldovan, Iuliu Pop-Andrieş, Viorel Meraru. Data premierei: 12 mai 2001.**



Oana BORŞ

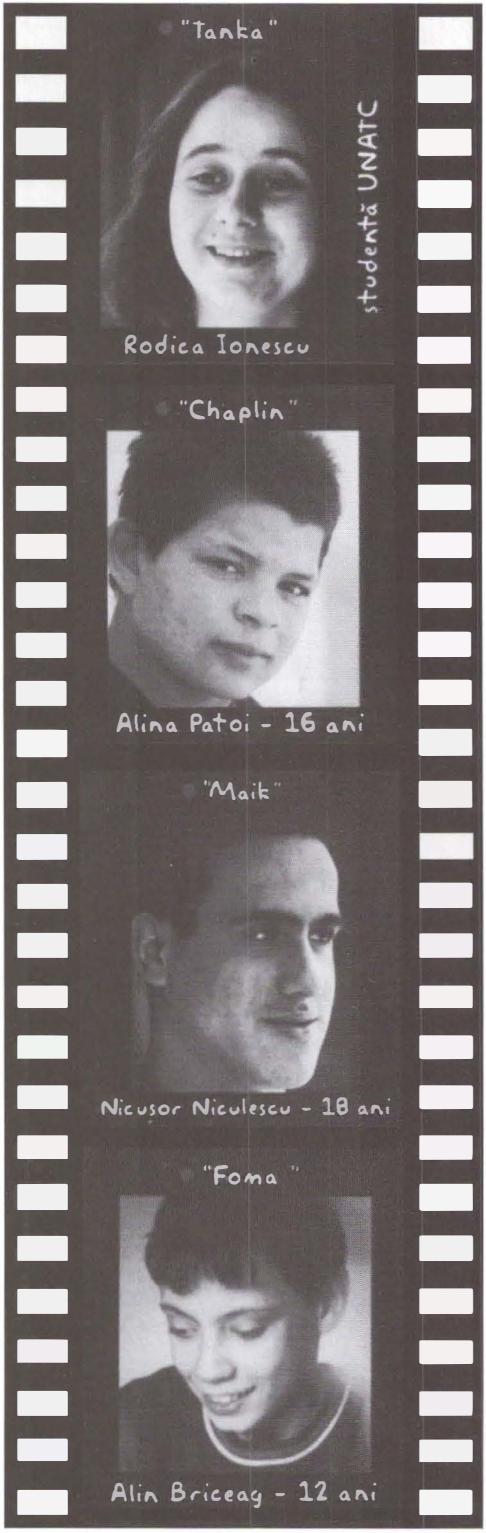
Dimensiuni ale cuvântului „acasă"

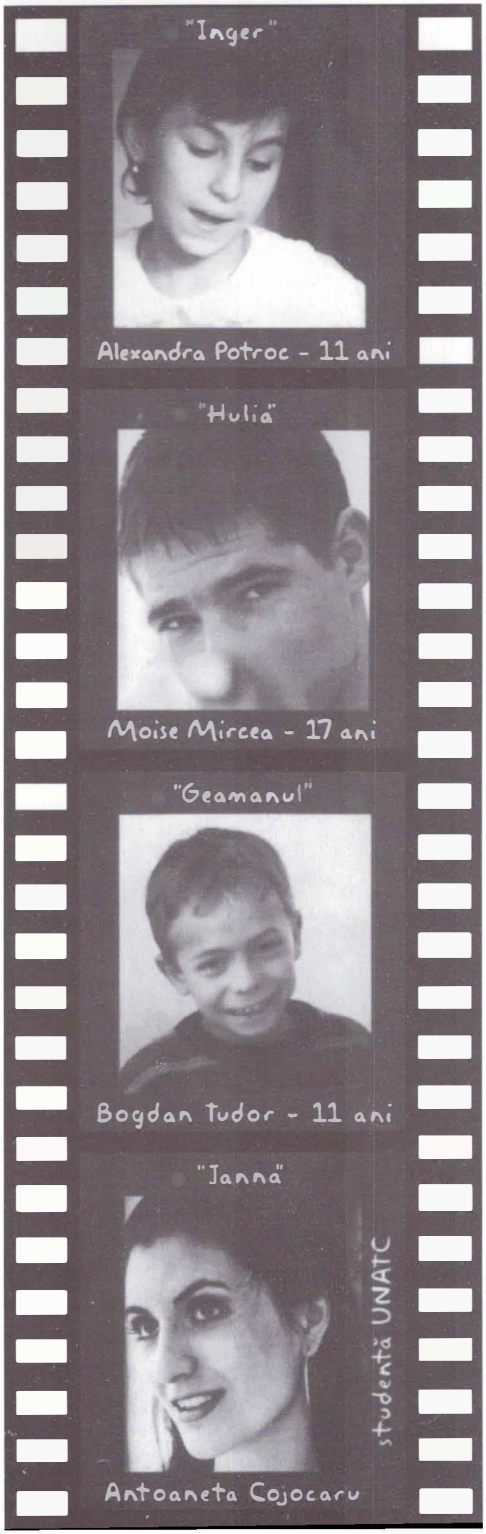
Arătați cu degetul de către lumea internațională, sancționați la nivel de proiecte și parteneriate externe, constatăm că imaginea României se confundă ades, în paginile ziarelor din străinătate, în rapoarte, pe ecranul televiziunilor cu cea a tarelor societății în care trăim. Astfel de speculații cu impact mediatic urmărit sau slujind interese de dominare și subordonare în viața politică și economică, ne irită. Și pe bună dreptate. Chiar dacă sunt multe uscături, se cultivă și copacii. Trebuie doar să vrei să îi observi.

Uneori, însă, e nevoie și de ochiul de alături, ochiul proaspăt care, dincolo de intenție, ne face să descoperim și să redescoperim ceea ce am uitat să vedem. Căci obișnuința poate fi o boală dătătoare de percepție atenuată. În ochii noștri și urâtul și frumosul își pot pierde dimensiunea lor intrinsecă.

O obișnuință: copii străzii... O lume paralelă, o stare de anormalitate a cărei coexistență alături de noi a devenit, în timp... normală. Ne agresează uneori, o compătimim alteori, dar ochiul nostru s-a învățăt să nu o observe. Legile ei? Nu le cunoaștem. Nici nu am vrea să le știm. Le putem doar bănui. Și ne revoltă. Oricum, să te revolți e ușor atunci când stai de-o parte.

Poate de aceea a fost nevoie întotdeauna de rolul cathartic al scenei. De acolo lucrurile sensibilizează mai ușor. Probabil așa a gândit Ludmila Razumovskaia când a scris piesa *Acasă,* text ce tratează problema copiilor abandonați sau traumatizați de societatea în care trăiesc. Probabil așa a gândit tânărul regizor Radu Apostol, când s-a hotârât să îl transpună scenic,





dar mai ales când și-a ales actorii. Ei sunt *copii ai străzii.* Pentru a-și duce la bun sfârșit intenția, a avut sprijinul asociației „Casa deschisă".

„Mă cheamă Vodă, am 17 ani și locuiesc la Big."

Pe scenă este Ruanii, cel care face legea în universul lui. Dar și cel care face rost de... *mâncare*. Înțelegem, noi, cu adevărat dimensiunea acestui cuvânt?

În viața de zi cu zi e... „pește". Cum s-ar descurca altfel? Din când în când se simte rău... dacă nu-și ia doza de heroină.

Avem dreptul să-l condamnăm? Oare, nu a fost obligat să aleagă?

„Mă cheamă Eugen Tudor, am 18 ani și locuiesc într-un apartament social".

În spectacol, este Veniamin, un tânăr novice pierdut printre ceilalți orfani, apropiat de tainele Scripturii.

În viața de zi cu zi a ales: învață, este în clasa a VII-a, a fost ajutat să urmeze cursuri de calculatoare. Numai că, peste scurt timp, conform legii (legea noastră), va trebui să părăsească locuința în care a stat. Și atunci? Nu va fi obligat, din nou, să aleagă?

„Mă cheamă Bogdan Tudor, am 11 ani și locuiesc..."

Ce poate simți o mamă ce își privește din primul rând copii săi abandonați jucând sau jucându-se de-a propria lor viață pe o scenă? Există o dimensiune a cuvântului *mamă*? Sacrificiul? Care ar fi, de fapt, acela? Poate a fost obligată și ea să aleagă?

Ne întrebăm, atunci: cine este vinovat?

Răspunsuri sunt multe: societatea, sistemul sau nivelul de trai scăzut, lipsa de educație... Și mai departe, indiferența, dezinteresul... Stări de fapt din lumea noastră și din alte lumi răsturnate, în care echilibrul, de orice fel ar fi el este precar.

În luminile reflectoarelor Teatrului „Ion Creangă", însă, clipe de reală autenticitate, căci copiii, mare parte dintre ei analfabeți, nu interpretează, ci trăiesc la intensitate maximă o felie de viață la fel ca a lor.

Iluzia, convenția – lucruri inventate. Măsura lor este mult mai simplă, mult mai pragmatică, dureros de realistă. Teatrul, pentru ei... un loc unde pot să petreacă o bucată din zi. Iar atunci când cortina cade, lumina se stinge, se întorc. ...În canale. Patetism? Nu. Realitate. Și atunci... există o dimensiune a cuvântului *acasă*?

„Mă cheamă Moise Mircea, am 17 ani și locuiesc la Eroilor..."

„Mă cheamă Alina Patoi sau Alin..."

„Mă cheamă..."

Teatrul „Ion Creangă", Asociația „Casa deschisă", Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională – Acasă **de Ludmila Razumovskaia. Traducerea: Mirela Răduță. Regia: Radu Apostol. Scenografia: Alina Herescu și Gabriela Albu. Sound design: Puiu Mircea. Distribuția: Alexandra Potroc, Florian Vodă, Mircea Moise, Bogdan Tudor, Tudose, Eugen Tudor, Alina Patoi, Nicușor Niculescu, Alin Briceag, Mihai Marinescu, Antoaneta Cojocaru (studentă UNATC), Rodica Ionescu (studentă UNATC).**

Casa Deschisă este o organizație cu experiență în derularea de programe adresate copiilor străzii. Centrul de zi *Casa Deschisă* funcționează din 1994.

Proiectul *Apartamentul Social* este o etapă în procesul de reintegrare socială a copiilor străzii, etapă ce urmează centrului de zi și continuă activitățile acestuia.

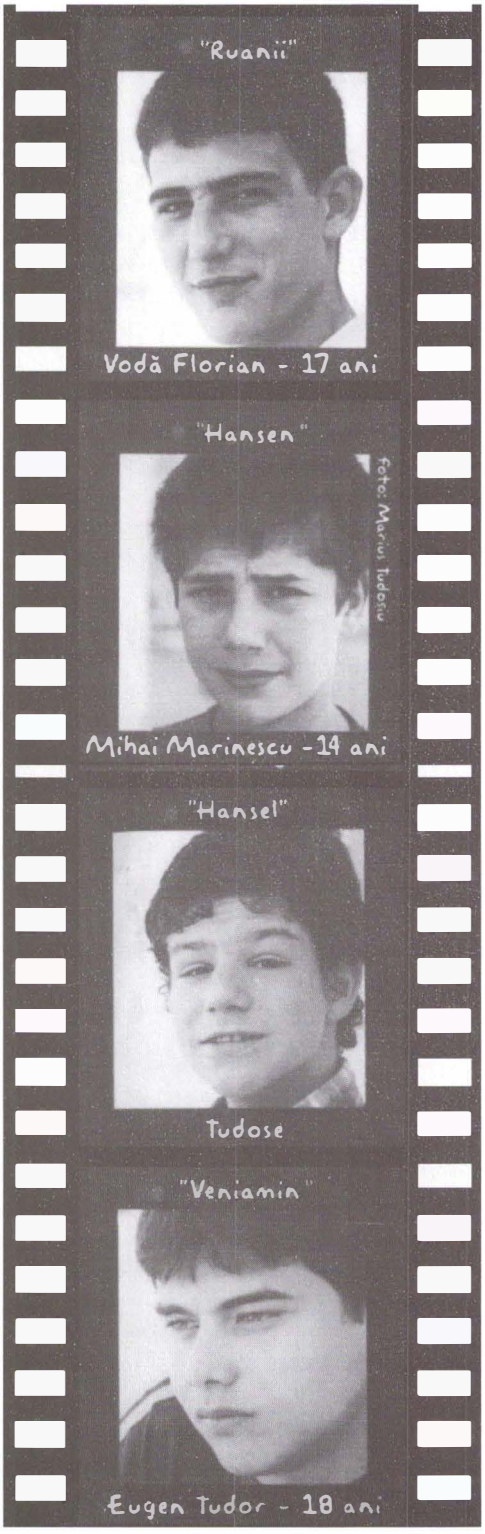
Pentru acei copii care au înregistrat progrese vizibile (în sensul unor modificări considerabile în comportamentul și mentalitatea lor) este absolut necesar să li se ofere o alternativă (adăpost) la momentul oportun. Dacă acest lucru nu se întâmplă, copiii vor considera eforturile zadarnice și vor alege din nou strada. Munca pentru reabilitarea acestora va fi mult mai dificilă.

Claudia UNGUREANU - Director Program

Asociația *Casa Deschisă*

Adresa: Strada Vericescu, nr. 11, sector 3, București, tel./fax. 327 40 25.

BRD – Filiala Unirea,
Cont în lei: 2 511 009.801.00012;
Cont în valută: 2 511 002.801.00012



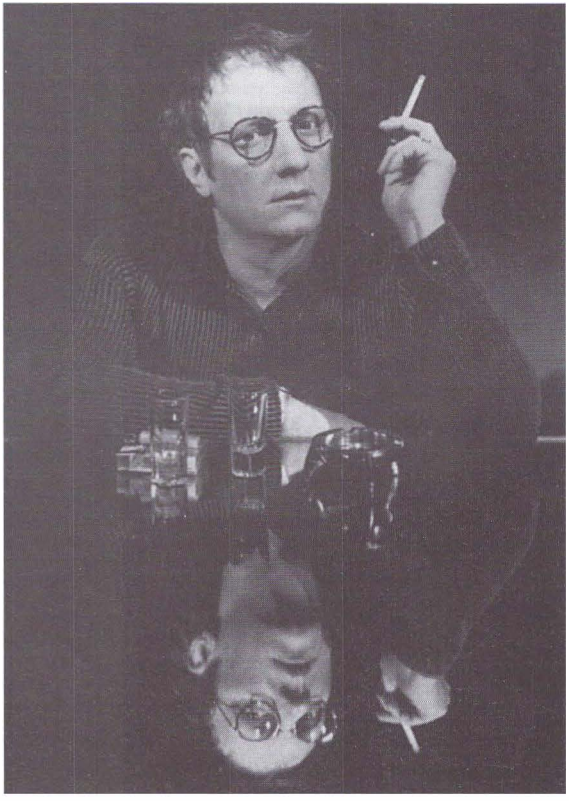
DIN LUME

Delia VOICU

Ex Machina – un spațiu al transparenței

Puțini regizori își pot permite ca într-un spațiu vast, cum este cel de care dispune compania *Ex Machina* – o veche cazarmă de pompieri – să poată face exclusiv producție. Locul este, astfel, aproape privat, rareori fiind poftit la câteva reprezentații publicul (oricum, puțin numeros și anunțat în ultimul moment). Robert Lepage încearcă să realizeze la Québec un laborator „transparent", atât pentru cei de afară, pentru care a instalat ecrane la stradă (visând chiar un pasaj pietonal care să traverseze studiourile), cât și pentru cei dinăuntru – „administrativul", „tehnicul" și „artisticul" lucrând, din prima zi, împreună.

La câțiva pași de sediul *Ex Machina*, la Muzeul Civilizației din Québec, este deschisă expoziția *Métissages* – o meditație asupra condiției și identității umane – ce poartă tot semnătura lui Lepage. Obiectul care întâmpină vizitatorul este o tapiserie, rămasă neterminată, compusă din fibre de nuanțe și texturi diferite, figurând planisfera, în care se oglindește infinita odisee a omului. Explicația științifică părăsește domeniul abstract și se materializează în imagini spectaculoase. Traseul propus este jalonat de elemente simbolice: *Turnul Babel,* un drum în spirală cu 11 alcovuri ce ilustrează mondializarea culturală și socială, *Teatrul anatomic,* amintind de ședințele publice de disecție, în care sunt prezentate posibile consecințe dramatice ale transgenezei, clonării, transplantului de organe animale; apoi *Cabinetele de curiozități,* în stilul celor din secolele al XV-lea sau al XVI-lea, cu vitrine în care obiectele, deturnate de la întrebuințările lor obișnuite, se transformă în splendide metafore asupra vieții și timpului. *Pădurea țesută, Stelele cifrelor, Zidul caligrafiei* sau *Oglinda* au constituit, și ele, subiecte de reflecție ale acestei impresionante expoziții.



Montarea prezentată la Montréal, *Fața nevăzută a lunii,* este, însă, o întoarcere la rădăcini și la simplitatea mijloacelor, ce pare să contrazică preocupările avangardiste ale artistului canadian...

Noi, în absența „celuilalt"

Prima imagine de spectacol este cea a publicului însuși. Placa metalică, pe care sunt suspendate lămpi cu neon, se răsucește și în locul luminii orbitoare de dinaintea reprezentației apare o imensă oglindă. Sala este astfel invitată pe scenă, expusă propriei priviri, timp de câteva minute. Imaginea se repetă, însă aceleași persoane – complet străine la început – se regăsesc la fel în trăiri, își manifestă emoția cu aceeași intensitate, fără pudoare. Oglinda, cea care, paradoxal, „desparte și unește", ne prezintă egali, dezvăluindu-ne, prin puterea artei, o unică identitate sufletească. Povestea depănată de Robert Lepage (deopotrivă actorul și regizorul montării) impresionează prin *asemănare.* Viața istorisită în vorbe puține, refăcută din cioburi, pare o reactualizare a propriei noastre existențe. Secvențele evocate se înlănțuie aparent fără noimă. Surprinzătoare prin forța cu care produc mereu starea de îngândurare și tristețe, ele ajung, printr-o perfectă coerență subiectivă, dezvăluită treptat, să înduioșeze profund. Clipe din copilărie, cu speranțe și inconștiențe candide, contrastează brutal cu nimicnicia simțită la maturitate. Trecutul, văzut prin ochii adultului, se revelează dureros: el înțelege că zădărnicie exprimau și ochii mamei, ființa sacrificată, apăsată de griji, chinuită, mutilată la final de o boală cruntă. O revede în situațiile grele, de confruntare cu moartea – așezată orizontal, pe masa de operații – când, pe un ecran paralel, rulează filmul alb-negru, mut (spectaculos efect) al timpurilor îndepărtate, senine – timpurile strălucitoare ale tinereții ei.

Eroul se multiplică în diferite ipostaze: intră în pielea mamei, se lasă simbolizat de marionete, se distanțează ironic. Trecerea de la un rol la altul se combină cu schimbul permanent de planuri – sonore, temporale, spațiale. Perspectiva adâncă și valorizarea miniaturii compun un joc fabulos al proporțiilor. Ele se relativizează, se succed în degradeuri subtile sau șochează prin efectul unor adevărate prăpăstii. Trecerile dintr-o zonă în alta au ca element de legătură un corp mic, rotund de la care se dezvoltă tot desenul scenografic. El este, pe rând, „fereastra" prin care se introduc rufele în mașina de spălat; vedem cum se agită hainele, spuma începând să semene cu imaginea Pământului văzut din cosmos. Apoi, același obiect se transformă în hubloul unei nave, într-un cadran de ceas, dintr-un bar de noape, sau un bol cu apă, în care înoată un pește. Imaginea este însoțită de un comentariu trist al protagonistului: nu suntem decât bieți peștișori, care ne învârtim disperați, în cerc, crezând că descoperim noi orizonturi...

Reapare, la sfârșit, oglinda, în care se reflectă personajul (și interpretul). Mișcările lui seamănă cu cele ale astronauților, în spațiu. Absența acută a mamei îi face existența terestră de nesuportat. Visează să se desprindă, să se ridice spre lună. Să plutească deasupra feței ei nevăzute, acolo, de unde Pământul nu se mai zărește...

Ex Machina (Québec) – La face cachée de la lune **– concepție, regie și interpretare: Robert Lepage. Asistență de regie: Pierre-Philippe Guay. Muzica: Laurie Anderson. Costume: Marie-Chantale Vaillancourt. Creație marionete: Pierre Robitaille, Sylvie Courbron. Data reprezentației: 8 iunie 2001.**

Irina IONESCU

Edinburgh International Festival – 2001

Edinburgh-ul, supranumit și „orașul-festival" găzduiește în fiecare vară, cel puțin cinci festivaluri de anvergură internațională, astfel încât sute de mii de turiști vin aici special pentru profilul artistic pe care îl dobândește urbea în această perioadă.

Turismul cultural este o sursă de venit importantă în capitala Scoției, motiv pentru care organizarea și facilitățile oferite nu lasă niciodată de dorit.

Fiecare Festival își are „cartierul său general", un loc de întâlnire unde, între o cafea și o gustare, poți să obții informații despre oricare dintre spectacolele din program, poți rezerva/cumpăra bilete, vizita expoziții sau achiziționa suveniruri.

The Hub, „centrul social" (cum îl numesc scoțienii) al Edinburgh International Festival, organizează chiar întâlniri (in)formale între artiști și presă/public, prezentări ale unor instituții importante (Burgtheater, Viena – în acest an), dezbateri (despre „Viitorul operei", de exemplu) etc.

Structurat în patru secțiuni (operă, dans, teatru și muzică), Edinburgh International Festival – 2001 (12 august–1 septembrie) și-a propus să prezinte, conform declarațiilor directorului Festivalului, Brian McMaster: „noi experiențe, spectacole în premieră sau jucate foarte rar, artiști care adoptă stiluri inovatoare de lucru. Programul din acest an oferă ocazia de a vedea câțiva dintre cei mai buni artiști ai lumii, în unele dintre cele mai interesante spectacole existente la această oră. Festivalul reflectă sursele de inspirație din ce în ce mai diverse adoptate de artiștii momentului și distincțiile din ce în ce mai greu de făcut între formele artei – teme ideale având în vedere că înglobează toate artele spectacolului."

Fiecare dintre cele patru secțiuni ale Festivalului din acest an a cuprins „rarități" în domeniu, precum prezența celebrelor BBC Scottish Symphony Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Russian National Orchestra, Boston Symphony Orchestra; multe partituri Mozart, printre care și *Flautul fermecat,* o producție a Festivalului Aix-en-Provence cu soprana de origine română Irina Ionesco în rolul Reginei Nopții; opere ale secolului XX – *Trei surori*, după Cehov de Peter Eötvös sau *Sfântul Francisc d'Assisi* de Olivier Messiaen; precum și White Oak Dance Project, înființat de Mihail Barâșnikov; lucrări coregrafice de Amanda Miller, Emio Greco, Frédéric Flamand; pentru a doua oară consecutiv la Edinburgh, New York City Ballet, cu creații exclusiv moderne, de această dată; premiera mondială a piesei lui John Cage, scrisă inițial pentru radio: *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie – An Alphabet* cu Merce Cunningham în distribuție; o montare a *Pescărușului* lui Cehov, realizată la Burgtheater (teatru aflat pentru prima oară în turneu în Marea Britanie) de Luc Bondy; concerte, simfonii, opusuri de Berlioz, Beethoven, Schubert, Bach, Mahler, Haydn, Bernstein, Stravinsky etc.; concerte de orgă la catedralele St. Giles, St. Cuthbert, St. Stephen sau la Canongate Kirk și Greyfriars Kirk.

În cifre, Edinburgh International Festival – 2001 înseamnă 161 de reprezentații a 112 producții, între care patru premiere mondiale și 20 de premiere bitanice.

CALENDAR TEATRAL

AUGUST

6 august – 135 de ani de la naşterea **Mariei Ciucurescu** (m. 11 febr.1939), actriţă socotită urmaşa Frosei Sarandi. Asemuită lui Ion Petrescu pentru „intuiţie şi putere spontană de întrupare", apreciată pentru sinceritate, simţire şi seriozitate pe scenă. Activează la Naţionalul din Bucureşti, la cel din Iaşi, în Compania Bulandra. A jucat şi feerie, şi dramă, dar în istoria teatrului a rămas ca una dintre cele mai mari interprete de comedie. A avut farmec şi haz în roluri molièreşti, iar interpretarea personajelor caragialiene *Veta, Zita, Zoe, Mita* a fost preţuită chiar de autor.

9 august – 370 de ani de la naşterea lui **John Dryden** (m.1 mai 1700), scriitor englez. A încercat aproape toate genurile dramatice populare în zilele sale: comedie, tragicomedie, „operă" (piese cu interludii muzicale), tragedii în versuri albe, adaptări după Shakespeare şi forma al cărei inventator şi cel mai important reprezentant a fost – tragedia eroică în cuplete ritmate. Cea mai bună piesă a sa este considerată *All for love*, o repovestire a dragostei dintre *Antoniu* şi *Cleopatra*.

14 august – 80 de ani de la naşterea lui **Giorgio Strehler** (m. 25 decembrie 1997), unul dintre cei mai completi oameni de teatru ai secolului XX. După ce montează în Elveţia (în timpul războiului) şi în Italia pentru mai multe companii, fondează la Milano împreună cu Paolo Grassi, Piccolo Teatro (1947), inaugurat cu *Azilul de noapte* de Gorki. A semnat afişele a circa 200 de spectacole, unele reluate în decursul anilor. Autorii lui preferaţi: Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, Cehov. Printre ultimele spectacole se numără *Elvira o la passione teatrale* (1987) şi *Faust fragmente* (1991) unde avea rolul titular. În 1968 fondează Teatro Azione, unde realizează *Cântecul călugăriţei lusitane* de P. Weiss – anticipând teatrul sărac – şi *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Brecht.

21 august – 130 de ani de la naşterea lui **Leonid Andreev** (m. 12 septembrie 1919), dramaturg rus, prieten cu Gorki. Cele mai importante piese: *Viaţa omului* (1906) şi *Cel care primeşte palme* (1914).

30 august – 85 de ani de la căderea, pe frontul de la Predeal, a lui **Mihail Săulescu** (n. 23 febr.1888), gazetar, poet, prozator şi dramaturg. Autor a doar două piese terminate, drame într-un act, cea mai cunoscută fiind *Săptămâna luminată*, de la a cărei premieră absolută s-au împlinit în septembrie trecut 80 de ani. La 90 de ani de la scriere şi 28 de la publicare, cea de-a doua, *În faţa mării*, deşi extrem de interesantă (înrudită cu *Micul Eyolf*), nu a suscitat atenţia nici unui teatru profesionist.

SEPTEMBRIE

9 septembrie – 105 de la moartea lui **Matei Millo** (n. 25 nov. 1814), actor, director de scenă, traducător, dramaturg, director al Teatrului celui Mare de la Copou şi, respectiv, din Bucureşti. Studii la Academia Mihăileană. Începutul succeselor îl constituie cânticelele comice ale lui Alecsandri şi premiera absolută a *Chiriţei în provincie* – în care joacă în travesti, cu enorm succes. În 1885 vine în Bucureşti, la Teatrul cel Mare, unde va funcţiona intermitent. Într-o epocă dominată de franţuzisme, adaptări şi localizări, Millo s-a axat în special pe piese despre realităţile româneşti, preferând să înfăţişeze oameni din popor în piese ca *Baba Hârca*, *Kera Nastasia,* ori diverse monoloage, cantonete şi cânticele comice care au făcut parte dintr-un repertoriu personal permanent al artistului. A fost creatorul rolului *Shylock* (1851) în România. Ajunsese la o popularitate imensă, mai ales în rândul publicului care-şi cumpăra biletul „cu mărunţeaua".

15 septembrie – 90 de ani de la naşterea lui **Emil Botta** (m. 24 iul.1977), actor şi poet. A activat la Teatrul Naţional din Bucureşti şi în Compania Bulandra, Teatrul Comoedia, S.C.I.T.A, 13+1. Roluri în: *Dar nu e nimic serios* de Pirandello, *Iphigenia la Delphi* de Hauptmann, *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel, *Strigoii* de Ibsen, *Năpasta* de Caragiale, *Othello* de Shakespeare.

15 septembrie – 50 de ani de la moartea **Ludmillei Pitoëff** (n. 25 dec. 1895), mare actriță franceză de origine gruzină, soția lui Georges Pitoeff. Trupa care le purta numele impune dramaturgi francezi noi, socotiți dificili (Anouilh, Cocteau, Claudel). Din trupă au facut parte nume de marcă în istoria teatrului: Lugné-Poë, Dullin, Antonin Artaud (partenerul Ludmillei în *Liliom* de Molnar), Michel Simon... Admirată și în România (1926), unde a venit cu *Henric al IV-lea* și *Șase personaje...* de Pirandello, *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Sfânta Ioana* de Shaw (rolul titular constituind cel mai mare succes al său).

19 septembrie – 40 de ani de la moartea **Luciei Sturdza Bulandra** (n. 25 aug. 1873), actriță, profesoară, conducătoare de teatru. Elevă a Aristizzei Romanescu. Joacă la Naționalul bucureștean, în Compania Davila, în Compania Marioara Voiculescu (1912), devenită Voiculescu–Bulandra, și apoi Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin. Are succes în personaje de mare autoritate și prestanță, de o eleganță rece, distantă – gen regine, tarine, prințese –, dar și în *Ranevskaia* din *Livada de vișini* a lui Cehov – rol reluat de-a lungul carierei, *Doamna Warren* din piesa lui Shaw, și în savanta Dinescu din *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu etc. După moartea soțului ei, actorul Tony Bulandra, are câteva angajamente nesigure, cu roluri puține, apoi devine directoarea Teatrului Municipal din București, care după moartea ei îi va purta numele.

OCTOMBRIE

9 octombrie – 80 de ani de la nașterea lui **Tadeusz Rozewicz**, poet, romancier și dramaturg polonez, ale cărui lucrări îmbină elemente de avangardă poloneză cu teatrul absurdului. Dintre piesele sale, de menționat: *Cartoteca* (1960) și ciclul *Martorii* (1962).

16 octombrie – 85 de ani de la moartea lui **Constantin Radovici** (n.13 febr.1876), mare actor român și conducător al mai multor trupe teatrale, regizor și autor dramatic. A jucat la Teatrele Naționale din Craiova și București, în companiile „Davila" și „Marioara Voiculescu", la Schauspielhaus (Berlin) și în numeroasele sale formațiuni proprii. Printre roluri: *Dragomir* (*Năpasta* de Caragiale), *Primarul* (*Un dușman al poporului* de Ibsen), *Samson* (în piesa omonimă de Bernstein), *Actorul* (*Azilul de noapte* de Gorki), *Manassé* (în piesa lui Ronetti-Roman), *Kean* (în drama lui Dumas).

19 octombrie – 175 de ani de la moartea lui **François-Joseph Talma** (n.15 ian.1763), apreciat actor francez. A debutat la Comedia Franceză în 1787, și în curând a declanșat reforma rostirii (în favoarea unei mai mari naturalețe) și a costumului (în favoarea acurateții istorice). După Revoluție, a condus Comedia Franceză. Mare tragedian, joacă uneori și comedie. Rămâne pe scenă până la moarte.

19 octombrie – 40 de ani de la moartea lui **Mihail Sadoveanu** (n.5 nov. 1880). Numele marelui romancier se leagă și de teatru: perioada directoratului său la Naționalul din Iași (1910–1919) este una dintre cele mai importante ale instituției respective. Autor al unor scrieri pentru scenă, între care piesa într-un act *Zile vesele după război*.

27 octombrie – 65 de ani de la moartea lui **Bogdan Amaru** (n. 6 apr. 1907), publicist și literat, a scris un roman al cărui manuscris s-a pierdut. Singura lui piesă de teatru – *Goana după fluturi* (apreciată de E. Lovinescu, G.M. Zamfirescu, Eugen Jebeleanu ș.a.) – a fost publicată și jucată postum, în anii '60.

30 octombrie – 250 de ani de la nașterea lui **Richard Sheridan** (m. 7 iul. 1816), scriitor irlandez și director de teatru, cel mai de seamă reprezentant al comediei engleze în secolul XVIII. Comedia sa de debut, *Rivalii* (1773), îl plasează în doar câteva zile de la reprezentare printre autorii cei mai celebri din Anglia. Anul următor preia conducerea faimosului Drury Lane, pe care l-a reconstruit în 1794 și de care s-a despărțit doar după incendiul devastator din 1809. Capodopera sa pote fi socotită *Școala calomniei*. Alte piese: *Critica sau repetiția unei tragedii, Pissarro* (adaptare după Kotzebue).

Daria DIMIU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

(mai – octombrie)

• **SALOANE CULTURALE** – coordonator Sorana Coroamă Stanca:
– 28 mai – „Mentalități spirituale autohtone" sau „Viziuni spirituale românești";
– 25 iunie – „Demnitatea femeii";
– septembrie – „Limba română – în literatură, pe scenă și pe stradă";
– octombrie – „Discuții despre cultură" și „Arta monumentală".

• **FESTIVALUL *BUCUREȘTI 2001*** – în parteneriat cu Primăria Municipiului București (31 mai–9 iunie):

Parada teatrelor independente

Au participat:

Teatrul Inexistent, Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, Teatrul Incomod, Compania de Teatru DAYA, Caleidoscop & Of-Of în colaborare cu Teatrul Act, Teatrul Act & Teatrul Inexistent, Teatrul Garaj, Fundația Tranzit, ARTEST, Teatrul de Stat „Csiky Gergely" Timișoara & Fundația Soros.

Târgul meșteșugarilor;

Seniorii Bucureștiului – artiștii veșnic tineri ai Capitalei;
Parcul de distracții – spectacole pentru copii.

• **GALA TÂNĂRULUI ACTOR** – în parteneriat cu **Ministerul Culturii** (22–24 august)
Tema: *Alteritate.*

• **PROGRAMUL „ITINERARII ȘI SPECTACOLE"**, desfășurat pe baza unui proiect încheiat între **UNITER** și **Asociația Națională a Caselor de Cultură ale Sindicatelor din România.** Protocolul, cu durată de 3 ani, prevede:
– promovarea valorilor culturale ale teatrului românesc;
– realizarea unor noi schimburi culturale între Sindicate și UNITER;
– revitalizarea schimburilor culturale dintre orașele din România.

A.N.C.C.S.R. se obligă la:
– stingerea drepturilor privind plata chiriei sălii de spectacole;
– stingerea drepturilor privind plata personalului de sală și de scenă necesar bunului mers al spectacolului;
– difuzarea spectacolului prin rețeaua proprie, în conlucrare cu reprezentanții UNITER;
– ajutarea promoționării spectacolului în orașul unde se susține acesta;
– asigurarea condițiilor pentru desfășurarea normală a spectacolului (curent electric, accesul în sală și evacuarea spectatorilor, etc.).

UNITER se obligă:
– să producă prin intermediul Centrului Cultural European spectacole de înaltă ținută artistică reprezentative pentru mișcarea culturală din România;
– să plătească drepturile de reprezentare a spectacolului;
– să tipărească afișele și materialele publicitare;
– să organizeze deplasările ținând cont de toate condițiile necesare legate de transport, montare, repetiții tehnice sau artistice;
– să organizeze vânzarea biletelor de intrare la spectacol;

– promoționarea spectacolelor în orașul său de reședință, utilizarea materialelor fotografice și audio-video privind imaginea sa;

– să tipărească caiete-program ale spectacolului pentru a fi difuzate contra cost.

Cel dintâi spectacol ce va fi itinerat, finanțat de UNITER, este ***Made in Romania*** și este creat de **Dan Puric**. Urmează alte ambițioase proiecte.

• **A.I.C.T. – SECȚIA ROMÂNĂ,** în colaborare cu **UNITER:**

„Creatori și critici față în față", întâlniri organizate în teatre în urma vizionării unor premiere și microstagiuni:

– Teatrul Național Timișoara;
– Teatrul „Maria Filotti" Brăila;
– Teatrul „Mihai Eminescu" Chișinău;
– Teatrul „George Bacovia" Bacău.

În proiect:

– Teatrul Național Cluj;
– Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași.

• **A.I.C.T. – SECȚIA ROMÂNĂ:**

Secțiunea *Spectacole-lectură și teatru radiofonic* la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu;

Coorganizator al Festivalului Internațional de Dans, Constanța 2001.

• **I.T.I.**

– între 23–31 iulie 2001, Catedra ITI-UNESCO „Teatrul și cultura civilizațiilor", cu sediul la UNATC–București a organizat la Sinaia cea de-a treia ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru (International Theatre Schools Workshops). Au avut loc demonstrații, dezbateri cu privire la metodele de formare profesională, vizionări de spectacole pe casete video;

Centrul Cipru al Institutului Internațional de Teatru a organizat, în luna august, o amplă manifestare internațională cu tema Teatrul Antic Grec. În cadrul manifestării, cuprinzând și un festival internațional, a participat Teatrul Național „I.L.Caragiale" din București cu spectacolul ***Bacantele*** de Euripide, invitat la recomandarea Centrului Român ITI;

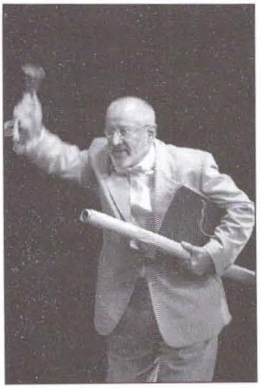
Festivalul Internațional de la Belgrad – BITEF – sărbătorește, în cadrul sesiunii sale din septembrie, 35 de ani de existență. Cu acest prilej, un CDRom cuprinde un istoric în imagini al festivalului. Șapte teatre românești, participante la festival de-a lungul celor 35 de ani, sunt prezente în acest CDRom. La ediția din septembrie participă Teatrul „Nottara" cu spectacolul ***Costumele*** realizat de Dan Puric.

• **O.I.S.T.A.T.**

În zilele de 11–14 mai 2001, a avut loc la Berlin Congresul Mondial al Organizației Internaționale a Scenografilor, Tehnicienilor și Arhitecților de Teatru – O.I.S.T.A.T. Congresul a avut o importanță deosebită, deoarece O.I.S.T.A.T. se află într-o situație dificilă, necesitând restructurări, modificări în statut și chiar schimbarea sediului. Noul președinte ales al O.I.S.T.A.T. este Maya Pekkanen din Finlanda. Centrul Național Român al O.I.S.T.A.T. a fost reprezentat de Dragoș Buhagiar, președinte interimar al Centrului și membru în Comisia de Scenografie a acestei organizații internaționale.

P.S.: Directorii de teatre sunt rugați să afișeze la aviziere acest grupaj informativ!

Coperta I: *Victor REBENGIUC* în „Unchiul Vania"
Foto: Florin Biolan



Coperta II: *Horaţiu MĂLĂELE* în „Unchiul Vania"
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Mariana MÂRŢ, Irina PETRESCU, Victor REBENGIUC şi Anca SIGARTĂU* (cu spatele) în „Unchiul Vania"
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Scenografia LIA MANŢOC*
Foto: Florin Biolan

SUMAR

1 Şi a fost *REVIZORUL*...

6 Lucian Blaga – Reflecţii asupra teatrului

12 Întâlnire cu Ariane Mnouchkine

20 *HAMLET* – 2001

32 Et in Basarabia ego...

56 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

90 Spectacole

128 Din lume

131 Calendar teatral

133 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 8–9–10/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI " S.A. Bucureşti
ROMÂNIA

Sistemul calităţii certificat SR EN ISO 9001

1 Ovidiu Matei IANCU **Marele premiu** la Festivalul Internațional de Dans de la Constanța

2 Elena IVANCA și Sorin LEOVEANU în ***HAMLET***

Foto: Nicu Cherciu

3 Sorin LEOVEANU – *HAMLET*

Foto: Nicu Cherciu

4/5 Scenă din ***AMANȚII ÎNSÂNGERAȚI***

Foto: Mihail Cratofil

6 Marius BODOCHI și Crina MUREȘAN în ***AMANȚII ÎNSÂNGERAȚI***

Foto: Mihail Cratofil

7 Mircea Diaconu în ***OPERELE COMPLETE ALE LUI WLM ŞXPR***

Foto: Dragoș Cristescu

8 Coca BLOOS în ***SPIONUL BALCANIC***

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676

ERATĂ:

Dintr-o regretabilă eroare, spectacolul cu "Meşterul Manole" de Lucian Blaga avându-i în distribuţie pe Silviu Stănculescu şi Mariana Mihuţ (în imagine) a fost atribuit lui Alexa Visarion (care montase piesa la Cluj, vezi imaginea următoare).

Punerea în scenă i se datora lui DINU CERNESCU.